REINHOLD LANGE

DIE BYZANTINISCHE RELIEFIKONE



Eine Geschichte der byzantinischen Plastik wurde bisher noch nicht geschrieben. Es waren so wenig Werke bekannt, daß der Versuch zu einem aussagekräftigen Gesamtbild kaum Aussicht auf Erfolg versprach. In den letzten Jahrzehnten haben neue Funde die Kenntnisse über byzantinische Reliefikonen bereichert. Neues Licht ist auf die altbekannten, zum Teil in Venedig, zum Teil in europäischen Museen befindlichen Stücke gefallen. Manches, das als »unter westlichem Einfluß stehend« bezeichnet wurde, stellt sich als original-byzantinische Leistung dar. Die erhalten gebliebenen Denkmäler, eine vom Zufall bestimmte Auswahl aus verschiedenen Zeiten, Orten und Qualitätsstufen, wirken auf den ersten Blick verwirrend vielfältig. Sicher datierte oder datierbare Reliefikonen sind kaum vorhanden, bei vielen ist der Ursprungsort unbekannt oder er läßt sich nur vermuten. Dieses Buch nun stellt alle bisher bekannten Werke der byzantinischen Ikonenskulptur dar und geht den formalen und ideellen Ursprüngen der Reliefs nach. Durch ikonographische und stilistische, mit Abbildungen belegte Vergleiche untereinander und zu anderen Künsten werden die Denkmäler in chronologische und topographische Zusammenhänge eingeordnet, aber auch jeweils auf ihre Besonderheit hin untersucht. Die Behandlung der Frage nach dem Sinn und der Aufgabe der Reliefikone der byzantinischen Kirche wird einige vielleicht bisher zu wenig beachtete Aspekte der byzantinischen Kunst im allgemeinen eröffnen.

LANGE · DIE BYZANTINISCHE RELIEFIKONE

Reinhold Lange

DIE BYZANTINISCHE RELIEFIKONE



VERLAG AUREL BONGERS RECKLINGHAUSEN

BEITRÄGE ZUR KUNST DES CHRISTLICHEN OSTENS · BAND 1

HERAUSGEGEBEN VOM IKONENMUSEUM RECKLINGHAUSEN
UND DER GESELLSCHAFT »FREUNDE DER IKONENKUNST E. V.«

GESAMTHERSTELLUNG:
GRAPHISCHE KUNSTANSTALT AUREL BONGERS RECKLINGHAUSEN
PRINTED IN GERMANY

INHALTSÜBERSICHT

VORBEMERKUNG

Die vorliegende Arbeit versucht erstmalig eine Zusammenstellung der uns erhaltenen Werke der figürlichen byzantinischen Reliefskulptur. Der größte Teil der Objekte ist schon an verschiedenen Orten und z. T. seit langem bekannt gemacht worden, so daß eine Gesamtdarstellung wünschenswert erscheint.
Der Verfasser war bemüht, alle in Frage kommenden Denkmäler im Original zu prüfen. Dieses Ziel konnte wegen der Unzugänglichkeit mancher Stücke nicht in vollem Umfang erreicht werden, in solchen Fällen mußten Photographien Ersatz bieten. Von einem Teil der Reliefs wurden neue Aufnahmen hergestellt, und einige bisher unpublizierte Stücke werden hier zum erstenmal veröffentlicht.
Die Anregung zu dieser Arbeit gab mir mein verehrter Lehrer Professor Hubert Schrade, dem ich auch für die Förderungen, die er mir zuteil werden ließ, zu großem Dank verpflichtet bin. Weiterhin gilt mein Dank allen Instituten und Museen, die mich in meinen Bemühungen unterstützt haben, insbesondere Professor Dr. Kunze, Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts in Athen; dem Deutschen Archäologischen Institut in Istanbul; Herrn N. Hatzidakis vom Byzantinischen Museum in Athen; Herrn N. Firatli, Direktor der byzantinischen Abteilung des Archäologischen Museums in Istanbul; nicht zuletzt auch Herrn H. Skrobucha vom Ikonenmuseum in Recklinghausen.

EINLEITUNG

Eine Geschichte der byzantinischen Plastik ist noch nicht geschrieben. Wohl sind ihre Denkmäler nie für so bedeutungslos gehalten worden, daß man sie gänzlich mißachtet hätte, doch versprach ihre geringe Zahl dem Versuch zu einem aussagekräftigen Gesamtbild kaum Aussicht auf Erfolg. Die Tatsache, daß auch die Funde der letzten Jahrzehnte, die den Bestand nicht unerheblich bereichert haben, der Forschung keinen Anlaß gaben, die Denkmäler einer Gesamtbetrachtung zu würdigen, läßt jedoch erkennen, daß der Grund dazu nicht allein in ihrer Seltenheit zu suchen ist. Das eigentliche Problem liegt vielmehr in der Schwierigkeit, den Ort zu bestimmen, den die Plastik innerhalb des gesamten Kunstschaffens in Byzanz einnahm. Fristete sie als »illegitimes Kind« ein mehr oder weniger geduldetes Dasein neben der »offiziellen« Kunst, oder fiel ihr eine bestimmte, kultisch oder sonstwie begründete, eigenständige Rolle zu? Vor noch nicht allzu langer Zeit glaubte man der figürlichen byzantinischen Plastik keine spezielle Bedeutung zuerkennen zu dürfen, und wenn auch schon eine Reihe von Skulpturen aus mittel- und spätbyzantinischer Zeit bekannt waren, so schenkte man ihnen doch keine besondere Aufmerksamkeit, berief sich dagegen gern auf das vermeintliche »Verbot« der Plastik bei den Byzantinern. Dieser Glaube an ein Verbot erscheint umso merkwürdiger, als es in byzantinischen Quellen nirgends ausgesprochen wird. Konsequenterweise hätte von einem solchen Verbot auch die Elfenbeinschnitzerei betroffen werden müssen, die aber doch bekanntlich eine außerordentlich fruchtbare und von höchsten Stellen geförderte Produktion entfaltete. Es ist nicht glaubhaft, daß der Begriff Plastik vom äußeren Format abhängig gewesen sein soll. Das in diesem Zusammenhang oft zitierte Gebot »Du sollst dir kein geschnitztes Bildnis machen!« wurde von den Byzantinern nicht als Verbot plastischer Darstellungen aufgefaßt. Erst der späteren Forschung diente es als Erklärung für das vermeintliche Fehlen der byzantinischen Großplastik. Daß sogar die Vollplastik bis in die späte Zeit nicht ganz außer Gebrauch kam, können wir den Quellen entnehmen. Sicherlich ist die Stellung der Orthodoxie zur Plastik schwankend gewesen, wie ja auch ihre Einstellung allen Künsten gegenüber schwankend gewesen ist; aber es muß festgehalten werden, daß die Plastik im Verlauf der byzantinischen Geschichte keine grundsätzliche Anfechtung erlitten hat, abgesehen von der alle Künste betreffenden Zeit des Bilderstreites. Das steht nicht im Widerspruch zu der Tatsache, daß die Plastik in streng orthodoxen Kreisen, vor allem in der Spätzeit, als der Malerei nicht gleichwertig erachtet wurde — eine interessante byzantinische Parallele zu dem im Abendland in gleicher Zeit so beliebten »Wettstreit der Künste«. Auf dieses Problem, das sich in Byzanz auf rein theologischer Fragestellung erhebt, wird später zurückzukommen sein.

Wie gesagt, hat sich in den letzten Jahrzehnten unsere Kenntnis byzantinischer Reliefikonen — rein quantitativ gesehen — beträchtlich erweitert. Die Folge ist, daß neues Licht auf die altbekannten, z. T. in Venedig, z. T. in europäischen Museen befindlichen Stücke fällt. Manches muß nun vom Konto des »westlichen Einflusses« auf original

byzantinische Leistung überschrieben werden. Die Reliefs erscheinen nun nicht mehr als »Kuriosa«, die für die Existenz und Bedeutung byzantinischer Plastik nichts besagen. Besondere Verdienste erwarb sich Louis Bréhier um die Erforschung der byzantinischen Skulptur; in zahlreichen Aufsätzen legte er die ersten Grundlagen für ihre Beurteilung. Speziell über griechische Denkmäler veröffentlichte G. A. Sotiriou wichtige Arbeiten. In neuerer Zeit hat O. Demus vielen byzantinischen Reliefs in Venedig gründliche Untersuchungen gewidmet.

Die Zahl der bis heute bekannten Denkmäler mag noch immer verhältnismäßig gering erscheinen. Hieraus Schlüsse zu ziehen wäre jedoch voreilig. Das Maß der Zerstörung im Verlauf der islamischen Eroberung muß auf dem Gebiet der figürlichen Plastik besonders groß gewesen sein. Fresken und Mosaiken konnten übermalt werden und sich so bis auf unsere Zeit erhalten, große Reliefs dagegen sind sicherlich zerschlagen worden. Tatsächlich wurden gerade in Istanbul viele Trümmer in Brunnen und auf Schuttplätzen gefunden. Ähnlich liegen die Verhältnisse in Griechenland, wenn auch hier noch etwas anderes hinzukommt: die seit dem 15. Jahrhundert deutlich werdende Ablehnung der Skulptur von seiten der Kirche (vgl. S. 40 f.).

Trotz aller inzwischen möglich gewordenen neuen Erkenntnisse kann auch die vorliegende Arbeit nicht als eine »Geschichte« der byzantinischen Plastik gelten. Die Zahl der Denkmäler reicht nicht aus, einen lückenlosen Entwicklungsgang vor Augen zu stellen. Die Art der Denkmäler, d. h. die uns überkommene und vom Zufall bestimmte Auswahl aus verschiedenen Zeiten, Orten und Qualitätsstufen wirkt auf den ersten Blick verwirrend vielfältig. Da sicher datierte oder datierbare Reliefikonen so gut wie gar nicht vorhanden sind und bei vielen der Ursprungsort unbekannt ist oder nur vermutet werden kann, muß manche Frage ungelöst, manche Folgerung im Bereich des Hypothetischen bleiben. Als Aufgabe wurde in erster Linie angesehen, alle bis heute bekannten Werke der byzantinischen Ikonenskulptur zu sammeln und ihren formalen und ideellen Ursprüngen nachzugehen. Durch ikonographische und stilistische Vergleiche untereinander und zu anderen Künsten sollen die Werke in chronologische und topographische Zusammenhänge eingeordnet, aber auch in ihrem eigenen Charakter erkannt werden. Eine Behandlung der Frage nach dem Sinn und der Aufgabe der Reliefikone in der byzantinischen Kirche dürfte geeignet sein, einige vielleicht bisher zu wenig beachtete Aspekte zur byzantinischen Kunst im allgemeinen zu eröffnen.

A. ZUM BEGRIFF DER RELIEFIKONE

1. Allgemeine Bemerkungen zu Themen, Form, Inschriften usw.

Die sakrale Plastik hat im byzantinischen Bereich niemals eine solche Rolle gespielt, daß man sie ihrer Bedeutung nach mit romanischer oder gotischer Kathedralplastik auch nur vergleichen könnte. Der Grund liegt, äußerlich gesehen,

a) in der Beschränkung auf das Relief,

b) im Verzicht auf zyklische Zusammenhänge.[1]

Die byzantinische Reliefikone führt ein mehr isoliertes Dasein, was schon dadurch zum Ausdruck kommt, daß ihr Material, nämlich Marmor, von dem des Kirchengebäudes verschieden ist: Die byzantinische Architektur bevorzugte den Ziegelbau mit und ohne Verputz und das opus mixtum.[2] Diese materialbedingte Inkongruenz zwischen Architektur und Plastik schloß von vornherein eine enge Verbindung zwischen beiden aus.[3]

Diese Isoliertheit ist aber nicht lediglich durch das Material bedingt; sie liegt wesentlich in der Darstellung selbst begründet. Hauptthema der Ikone ist die Einzelfigur des (oder der) Heiligen, in ganzer Gestalt oder als Halbfigur. Sie ist dem Beschauer zugewandt, da sie dessen Gebete um Hilfe oder Fürbitte empfängt. Die Darstellung hat keinen belehrenden, noch weniger einen schmückenden Sinn: sie ist Heilsmittel.[4] Diese Bezogenheit auf den Gläubigen, der der heiligen Person die Proskynese erweist, gibt der Ikone an sich solche Bedeutung, daß der Ort ihrer Aufstellung nebensächlich wird,[5] ihre Heiligkeit hebt sie heraus aus jedem möglichen architektonischen oder zyklischen Zusammenhang.

Am häufigsten ist Maria dargestellt, und zwar vorwiegend als Orans (vgl. S. 33 f.). Weniger oft kommt die Hodegetria vor, selten die thronende Maria. Christus erscheint dagegen nur vereinzelt und dann meistens als Halbfigur. Auch Michael und Gabriel finden sich nur gelegentlich. Unter der großen Zahl der Heiligen fehlen die weiblichen vollständig. Wenn man auch allgemein von einer Bevorzugung männlicher Heiliger in Byzanz sprechen kann, so ist das völlige Fehlen von weiblichen Heiligen doch wohl mit Sicherheit dem Zufall der Erhaltung zuzuschreiben.

Nur ein sehr geringer Teil der Reliefikonen zeigt nicht eine Einzelfigur, sondern Szenen. Sie entsprechen den sogenannten Festtagsikonen, auf denen die Geburt Christi, Taufe, Kreuzigung, Anastasis usw. dargestellt sind und die an den jeweiligen Festtagen im Mittelpunkt der Liturgie stehen. Sie sind meistens kleinformatig, und es kommt ihnen in unserem Zusammenhang geringere Bedeutung zu.

Die Isoliertheit der Reliefikone — ein Merkmal, das sie mit den gemalten, tragbaren Ikonen durchaus gemeinsam hat — drückt sich auch in ihrer Form aus. Die Reliefplatte wird von einem Rahmen umfangen, d. h. die eigentliche Platte, der »Hintergrund«, ist vertieft. Die Figur selbst erhebt sich meistens nicht über das Niveau des Rahmens, der

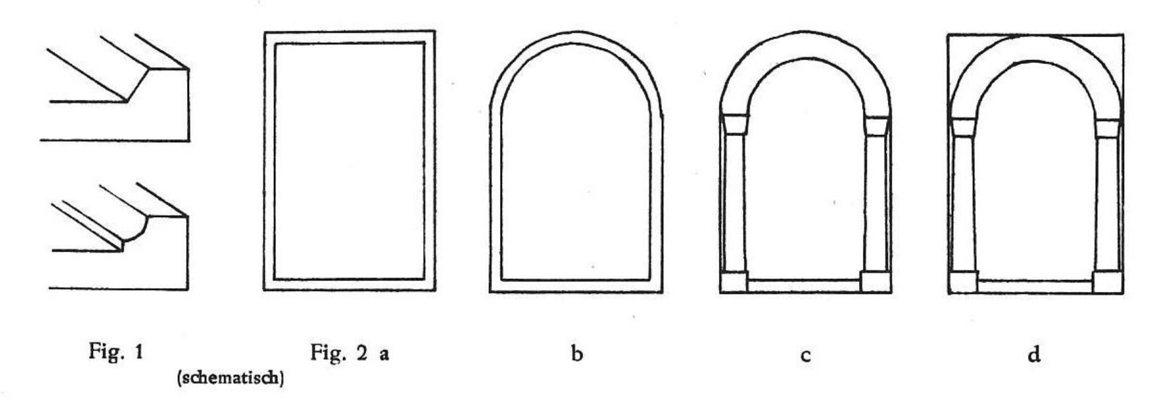


Fig. 1 (schematisch) Fig. 2 a b c d

nur in wenigen Fällen fehlt.[6] Die Ausgestaltung des Rahmens ist sehr unterschiedlich; es können hier nur die Grundtypen angedeutet werden. Meistens handelt es sich um eine einfache Profilleiste (Fig. 1), gelegentlich durch ein Astragal bereichert, oben ist die Platte gerade oder halbkreisförmig abgeschlossen (Fig. 2, a und b). Andere sind durch Arkaden gerahmt (Fig. 2, c), wobei die rundbogige Arkade auch vor ein Rechteck gestellt werden kann (Fig. 2, d). Die Bogen ruhen auf gespindelten Säulchen mit Akanthuskapitell, der Bogen selbst ist mit einem Palmettenfries versehen. Bei rechteckigem Abschluß werden die Zwickel mit Ranken ausgefüllt. Diese sehr reichen Formen sind aber selten; wir finden sie hauptsächlich bei den älteren Stücken. Einige Sonderformen der Rahmung werden uns noch bei der Betrachtung der Denkmäler begegnen.

Die Figuren selbst werden nicht vom Rahmen bedrängt, sie »beherrschen einen wohlig proportionierten, reichlich bemessenen Flächenraum« (Demus),[7] der immer ganz glatt und leer belassen wurde. Der »reichlich bemessene Flächenraum« ist allerdings kein Gesetz, welches für die byzantinische Reliefskulptur durchweg gültig ist. Seit dem 12. Jahrhundert treten auch knappe Rahmungen auf.

Entsprechend der Freude der Byzantiner an kostbaren Stoffen ist in der Reliefplastik nur das edelste Material für würdig befunden worden — Marmor in fast allen Fällen, selbst bei den späten, oft sehr rohen Stücken. Eine eigene Gruppe bilden die makedonischen Holzikonen der paläologischen Epoche.

Andererseits liebte die byzantinische Kunst nicht die Wirkung des bloßen Materials — sie war vielmehr immer bestrebt, das Gegenständliche, Körperhafte zu entkörperlichen, in Farbe und Schimmer, Licht und Schatten aufzulösen. So muß es als sicher gelten, daß die Reliefs durch Farbauftrag den Eindruck des »Steinernen« verloren, ohne allerdings dadurch einen Zuwachs an »Natürlichkeit« zu erlangen. Auch sie werden sich auf dem schmalen Grat zwischen vergeistigter Abstraktion und antikischer Grazie gehalten haben, auf dem wir die besten Werke mittel- und spätbyzantinischen Kunstschaffens antreffen. An einigen Stücken sind noch Farbspuren erhalten (nicht gerechnet die häßlichen modernen Bemalungen einiger Reliefs in Venedig); ob sie alle bemalt waren, ist natürlich nicht mit Sicherheit zu entscheiden, kann aber als wahrscheinlich angenommen werden.

Die Marienreliefs wiesen noch einen eigenen Schmuck auf, der nur bei einem Stück, der

Orans in Ravenna erhalten ist. Die Knie, Schultern und Manschetten, die Ecken des herunterhängenden Mantelteils und der Saum des Maphorion über der Stirn sind hier mit kleinen Metallkreuzen besetzt. Bei den übrigen sind oft nur die Bohrungen erhalten, die zur Befestigung dieser Kreuze dienten. Die Verteilung der Kreuze ist nicht zufällig, sondern es fällt auf, daß es vorzugsweise die Körpergelenke sind, die durch sie betont werden. Daraus spricht echt griechische Tradition; selbst bei so »unkörperlichen« Gestalten erhält sich das Interesse an der Tektonik und Funktion des menschlichen Körperbaus.[8] Eine Hodegetria in Istanbul weist an den Gewandsäumen kreisrunde und viereckige Einarbeitungen auf, die auf die Anbringung einer farbigen Füllmasse (Glasfluß o. ä.) schließen lassen.

Die Größe der Reliefs ist sehr unterschiedlich. Es gibt beträchtliche Stücke unter ihnen — bis zu Lebensgröße und darüber. Die meisten bewegen sich in einem Höhenmaß zwischen 100 und 150 cm; weniger als 50 cm Höhe kommt kaum vor.

Im allgemeinen ist das Relief flach, mit deutlicher Unterscheidung von Reliefschichten. Im Verlauf des 12. und besonders des 13. Jahrhunderts ist bei einigen Stücken eine stärkere Verflachung festzustellen, bei anderen dagegen ein Zuwachs an plastischem Volumen. Auf diese merkwürdige Erscheinung wird später noch zurückzukommen sein; jedenfalls ist die Relieftiefe kein Kriterium für eine zeitliche Einordnung des Werkes, wie manchmal angenommen wird.

Außer den üblichen Beischriften wie MP ΘY, IC XC, eventuellen Epitheta wie H ΠΟΝΟΛΥΤΡΙΑ, Ο ΕΥΕΡΓΕΤΗC usw. und den Namen der jeweiligen Heiligen befinden sich auf einigen Reliefs mehr oder weniger lange Inschriften. Diese sind uns dadurch wichtig, daß sie gelegentlich einen Anhaltspunkt zur Datierung bieten, einmal durch den Inhalt (leider nur selten), zum anderen durch den paläographischen Charakter der Schrift. Allerdings ist dieser als Hilfsmittel wenig verläßlich und daher nicht für eine genauere Zeitbestimmung geeignet. Besonders wertvoll sind uns aber die Inschriften, wenn sie, was bei einigen der Fall ist, über den Zweck der Aufstellung der Ikone Auskunft geben.

Ein Überblick über den heutigen Bestand der Reliefikonen kann kaum eine Vorstellung ihrer ursprünglichen Wirkung vermitteln. Außer der fehlenden Bemalung und dem Verlust des sonstigen Schmuckes liegt die Ursache hierfür vor allem darin, daß nur ein Teil der Denkmäler sich überhaupt noch in einigermaßen unversehrtem Zustand befindet. Viele sind — oft unvollständig — aus Trümmern wieder zusammengesetzt. Vor allem stehen wir aber vor der eigenartigen Tatsache, daß wir heute kaum eine einzige Ikone an ihrem ursprünglichen Platz antreffen. Die Folge davon ist, daß wir zunächst über den ihnen zukommenden Ort im oder am Kirchenbau im Unklaren bleiben. Wir werden auf diese wichtige Frage am Ende der Untersuchung zurückkommen. Jedenfalls kann aber hier schon gesagt werden, daß es keine byzantinische Kirche gibt, die den Zustand unversehrt bewahren konnte, den sie in mittelbyzantinischer Zeit gehabt hat. Wenn wir uns in Gedanken diesen Zustand rekonstruieren wollen, so müssen wir im stärkeren Maße, als wir es meist vermuten, die plastische Ausschmückung mit in Rechnung stellen.

2. Die Reliefikone innerhalb der zeitgenössischen byzantinischen Skulptur

Die Reliefikone im eigentlichen Sinne ist eine Schöpfung der makedonischen Renaissance. Darüber wird im nächsten Abschnitt weiteres mitzuteilen sein. An dieser Stelle soll versucht werden, die Besonderheit der Reliefikone gegenüber der recht vielseitigen sonstigen zeitgenössischen Skulptur herauszustellen, denn nicht jede figürliche religiöse Plastik ist als Reliefikone anzusprechen.
Nach dem Bilderstreit ist die Rundplastik im byzantinischen Bereich nur noch sehr vereinzelt aufgetreten. Es scheint sich um einen freiwilligen Verzicht gehandelt zu haben, denn von einem Verbot ist, wie gesagt, nie die Rede gewesen. Aber die Rundplastik konnte die Ansprüche, die man an das heilige Bild stellte, nicht befriedigen. Nun beschränkte sich die wiedererweckte Plastik bekanntlich nicht auf die Reliefikone; ihr Aufgabenfeld war weiter. Überblickt man den sehr trümmerhaften Bestand byzantinischer Steinskulptur, so ist doch zu erkennen, wo und in welcher Weise sie sich betätigt hat (wobei wir rein ornamentale Skulpturen außer acht lassen). Einige Beispiele sollen die Anwendungsmöglichkeiten figürlicher byzantinischer Reliefskulptur aufzeigen.
1. Der meistens reich dekorierte Architrav des mittelbyzantinischen Marmortemplons zeigt gelegentlich figürliche Motive. So rekonstruiert Orlandos[9] aus den erhaltenen Resten das Templon der Kolsterkirche der Moni Blachernon in Arta; über der Tür zum Diakonikon sehen wir die (ohne Kopf erhaltene) Büste der Maria orans, flankiert von Michael und Gabriel.
2. Sehr häufig sind auch Kapitelle mit Figuren ausgestattet, ein Brauch, der sich aus der Antike[10] erhalten hat. Bekannte Beispiele sind die Kapitelle und Konsolen der Kahrije Djami, die Engel- und Heiligenbüsten zeigen.
3. Ebenfalls finden sich vorzugsweise Engel in den Zwickeln von Marmorziborien, die das Archäologische Museum Istanbul in größerer Anzahl als Fragmente aufbewahrt.[11]
4. Von den Grabanlagen ist am bekanntesten das Tornikes-Grab in der Kahrije Djami mit den Büsten von Christus und von Engeln. Anders gestaltet, aber auch mit großen Engelhalbfiguren ausgestattet ist das sogenannte Grab der Theodora in Arta;[12] eine rohe Kreuzigung zeigt das ebenfalls spätbyzantinische Grab in Skaloufia (Kreta).[13]
5. Unbekannt ist der Zusammenhang, aus dem der große Kalksteinblock im Museum von Theben stammt.[14] Er zeigt ein Rundbild des Pantokrator, in ein Flechtbandornament gesetzt. Wahrscheinlich gehörte er einem Friesband an, das den Außenbau einer verlorenen Kirche schmückte, ähnlich wie ein Fries an der Apsis der Kirche von Skripou,[15] wo allerdings nur pflanzliche und tierische Motive vorkommen.
Wir sehen, daß die byzantinische Figuralskulptur ein weiteres Aufgabenfeld hatte,[16] als oft angenommen wird. Trotzdem ist es berechtigt, auf die Einbeziehung aller oben genannten Darstellungen hier zu verzichten,[17] obwohl sie sich ikonographisch nicht von Reliefikonen unterscheiden. Die byzantinische Kunst hat keine formal unterschiedenen Darstellungsarten entwickelt, nach denen man Kultbild, Andachtsbild, Votivbild usw.

voneinander trennen könnte, obwohl es diese Unterscheidung gibt. Alle oben unter 1. bis 5. genannten Formen setzen sich aber wesentlich von dem strengen Ikonenbegriff ab: sie stehen in engem architektonischen Zusammenhang; es kommt ihnen daher keine rituelle, sondern lediglich symbolische Bedeutung zu. Ihre Ikonographie wahrt den Ikonencharakter, ihre Topographie hebt ihn auf.[18]

Eine eigene Gruppe von Marmorikonen muß ebenfalls aus unserer Betrachtung ausgeschieden werden, da bei ihnen plastische Mittel nicht zur Anwendung kommen. Gemeint sind jene Platten mit Einlagen von farbigen Steinen oder Pasten, die der Technik nach dem cloisonné vergleichbar sind. Ihre Oberfläche ist ganz glatt, der Marmor erscheint nur als »Hintergrund« und bei den die Binnenform bezeichnenden stegartigen Bändern.[19]

Der Gedanke des Kultbildes wird in der Plastik nur von der Reliefikone vertreten, allerdings nicht nur dieser; denn es ist nicht zu entscheiden, ob die Reliefikone in jedem Fall als Kultbild anzusprechen ist. Die Inschriften zeigen zum Beispiel, daß es sich bei einem Teil von ihnen um Votive handelt. Hier eine Trennungslinie zu ziehen, ist unmöglich, da auch bei diesen der Kultbildcharakter in keiner Weise eine Einbuße erlitten hat. Bei der vorliegenden Zusammenstellung wurde daher eine solche Unterscheidung nicht vorgenommen. In diesen Fällen, wo die Bestimmung des Werkes an ihm selbst nicht erkennbar wird, ist eine Aufteilung des Materials nach solchen Gesichtspunkten wohl kaum zulässig. Nicht unwichtig dagegen ist die Frage nach der Bestimmung der Ikone für den Versuch, eine Aussage über ihren Sinn und ihre Aufgabe zu machen.

Anmerkung 1 Diese bleiben der Malerei vorbehalten.

2 Der Marmorbau der sog. Kleinen Metropolis in Athen muß als Ausnahme gelten, auch hinsichtlich seines Reliefschmucks.

3 L. Bréhier, Bull. de la sect. hist. de l'Acad. Roumaine, 11, 1924, 59.

4 Auf die Frage nach dem Sinn der Ikone in der Ostkirche soll hier angesichts der reichlichen Literatur zu diesem Thema nicht besonders eingegangen werden.

5 »Wir bestimmen..., daß... die heiligen Bilder aufgerichtet werden... in Kirchen, an den heiligen Gefäßen, den heiligen Gewändern, an Mauern und Wänden, an Häusern und Straßen...« (2. Nicaenum 787) Mansi XIII, 378.

6 Der Rahmen muß nicht unbedingt angearbeitet gewesen sein, sondern kann auch aus anderen Materialien bestanden haben und verloren gegangen sein.

7 O. Demus, Jahrbuch der Österr. Byz. Gesellschaft 4, 1955, 103.

8 »... an den Gliedern richtet sich die Aufmerksamkeit... auf die Schlüsselpunkte der Struktur und der Bewegung, die Gelenke. Statt »weißarmig« und »schönfüßig« sagt der Dichter »mit weißen Ellenbogen«, »mit schönen Knöcheln«. R. Harder, Eigenart d. Griechen.

9 A. K. Orlandos, ABME. 2, 1936, 3 f.

10 E. v. Mercklin, Antike Figuralkapitelle.

11 G. Mendel, Catalogue 2, Nr. 705, 706, 707.

12 A. K. Orlandos, ABME. 2, 1936, 105 f.

13 A. Xyngopoulos, Ephem. Arch. 1931, 81, Abb. 17.

14 G. A. Sotiriou, Recueil 127 f. Abb. 2.

15 J. Strzygowski, BZ. 3, 1894; M. Sotiriou, Ephem. Arch. 1931, 119.

16 In das selbstverständlich auch noch die Profanskulptur gehört.

17 Sie werden gegebenenfalls zu Vergleichen herangezogen.

18 Es ist auch zu beachten, daß es sich bei ihnen meistens um kleinformatige Darstellungen handelt, die im Gesamtkomplex nicht besonders auffallen.

19 Beispiele in Istanbul (Hl. Eudokia, 10. Jhdt.; O. Wulff, Handbuch Abb. 546), Athen (Drei Heilige; Sotiriou, Guide Nr. 150) und Istanbul (Fragment eines Hl. Bischofs; Mendel 2, Nr. 704.).

B. DIE MORPHOLOGISCHE ABLEITUNG DER RELIEFIKONE

1. Die Vorstufen

Die Kunst der makedonischen Epoche zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, daß ihr die Fähigkeit gegeben war, die Vielfalt oftmals heterogener Elemente, die die frühbyzantinische Kunstgeschichte vielschichtig und vieldeutig machten, zu einer großartigen Synthese zusammenzufassen. Auch die Reliefikone ist das Ergebnis einer solchen Synthese. Die folgende Rückschau auf die Plastik der spätantik-frühbyzantinischen Epoche geht daher von der Notwendigkeit aus, festzustellen, inwieweit sich hier Formen finden lassen, die möglicherweise als Vorläufer gelten können und wodurch sich diese Vorläufer wesentlich von der in mittelbyzantinischer Zeit gültig gewordenen Konzeption unterscheiden. Eine solche Untersuchung der Genesis der Reliefikone vermittelt wichtige Erkenntnisse zum Verständnis ihrer Stellung innerhalb der byzantinischen Großplastik und zur Beurteilung ihres Sinngehaltes.

Im Museum von Theben befindet sich eine antike Stele, die eine frontal stehende, in ein Himation gehüllte männliche Figur zeigt.[1] An der Stirnseite der oberen Rahmenleiste stehen die Worte ΑΒΡΩΝ ΔΙΟΓΕΝΟΥΣ, die das Stück als Grabrelief ausweisen (Abb. I). *Abb. Seite 21* Diese Stele hebt sich durch keine besonderen Merkmale aus der Vielzahl ähnlicher Darstellungen heraus, aber sie ist für uns bemerkenswert, weil sich im selben Museum eine andere Platte von ungefähr gleicher Größe befindet, die in roherer Ausführung eine ähnliche Figur zeigt, flacher schematisiert (Abb. II). *Abb. Seite 21* Die Platte ist mit rundbogigem oberen Abschluß versehen. Unterhalb der Bogenansätze befindet sich je ein Kreuz. Auf dem Reliefgrund steht mit großen Buchstaben: A CTEΦANOC. Die verblüffende Übereinstimmung der antiken Stele mit dem byzantinischen Relief — denn um ein solches handelt es sich — findet ihre Erklärung in der Tatsache, daß wahrscheinlich das letztere dem antiken Relief nachgebildet ist. Solche Vorgänge sind also in der byzantinischen Kunst möglich und auch nicht einmalig. In der heute armenischen Taxiarchis-Kirche in Istanbul-Balat finden wir, im Keller über einer Zisterne eingemauert, ein kleines Marmorrelief,[2] das sich leicht als antike Originalarbeit zu erkennen gibt (Abb. III). *Abb. Seite 21* Der Kopf hat in späterer Zeit, nicht zu seinem Vorteil, eine Überarbeitung erfahren, und das Relief erhielt die Beischrift AΓIOC APTEMIOC. Im gleichen Raum wird ein hellenistisches Weihrelief, welches man trotz seiner Diskrepanz zur üblichen Ikonographie nicht einmal umzuarbeiten für nötig befunden hat, als besonders »starke« Muttergottes verehrt.[3] — In Ägypten lebt die antike Grabstele in koptischer Ausprägung bis in das 8. Jahrhundert weiter. Dadurch war hier an der Peripherie des Reiches der Schritt zum reinen Heiligenrelief besonders leicht (hl. Menas, vgl. S. 20).

Daß gerade die Form des antiken Grabreliefs für die Ikonenskulptur bedeutsam werden sollte, ist kein Zufall. Das Grabrelief zeigt das Bildnis des Verstorbenen, und die Ähnlichkeit des Bildes mit dem Dargestellten ist eine selbstverständliche Forderung, wenn der

Bildnischarakter gewahrt werden soll. Da dieselbe Forderung dem Heiligenbild zugrunde lag, umschloß auch im Mittelalter der Begriff εἰκών sowohl dieses wie auch das weltliche Porträt. Die byzantinische Ikonologie, für die ja der Ähnlichkeitscharakter der heiligen Ikone die eigentliche Grundlage des Bilderkultes darstellt, sieht denn auch in der Ikone im wirklichen Sinne das Bildnis des Heiligen. Die ganze reichhaltige Typologie, wie man sie in den Malerbüchern festzulegen suchte, entspringt nur aus den Verlangen, die heiligen Gestalten in der Eigenart ihrer äußeren Erscheinung »richtig«, d. h. ähnlich darstellen zu können.

Da wir uns zwischen Ikone und Porträt also grundsätzlich keine Kluft vorzustellen haben, erscheint es weniger verwunderlich, daß gerade Grabbildnisse wie das Thebaner und Istanbuler eine Umdeutung in ein Heiligenbildnis erfuhren; war doch auch der umgekehrte Weg möglich, wie ein Blick auf frühmittelalterliche Grabreliefs erweist. Der Stein von St. Albans in Mainz[4] zeigt das Bild des Verstorbenen in einer Form, die ein Byzantiner als Reliefikone erkennen und anerkennen würde.

Die obigen Beispiele können aber auch zeigen, mit welcher Unbefangenheit man in früh- und mittelbyzantinischer Zeit den antiken Kunstwerken gegenüberstand. Auch wenn man vielleicht gar nicht einmal in jedem Falle wußte, daß es sich um ein »hellenisches« = heidnisches Bildwerk handelte, bleibt doch die Tatsache beachtlich, daß die antike Form nicht als fremdartig empfunden wurde und sich ohne Schwierigkeiten in die Formenwelt des 10.—11. Jahrhunderts einfügen ließ — über einen Zeitraum von tausend Jahren hinweg.[5] Das ist nicht ohne weiteres mit dem »Renaissancecharakter« jener Epoche zu erklären. Der Begriff »Renaissance« wirkt für den byzantinischen Bereich ohnehin irreführend, da er zu der Annahme verleitet, daß es sich um ähnliche Vorgänge handele, die der europäischen Renaissance zugrunde lagen. Das Verhältnis der Byzantiner zur Antike war ein grundsätzlich anderes als das der westlichen Welt. In Byzanz wurde die Antike niemals in eigentlichem Sinne wiederentdeckt, da sie niemals in Vergessenheit geraten war — im Gegenteil, sie bildete zu jeder Zeit einen wesentlichen Bestandteil byzantinischer Kunstübung, zumindest in der Hauptstadt. In Byzanz wurde die Antike nicht »ausgegraben« wie in Rom, sondern die Stadt war seit Konstantins, Theodosios' und Justinians Zeiten voll von öffentlich aufgestellten antiken Bildwerken, die zumindest die gebildeteren Schichten durchaus als solche zu schätzen wußten. So darf es nicht verwundern, daß die antike Form vertraut und verehrungswürdig erschien, zumal diesen Bildwerken nicht lediglich antiquarisches Interesse entgegengebracht wurde, sondern durch entsprechende Legenden auch ein lebendiger Anteil an der Geschichte der Stadt und des Staates zugesprochen wurde. Ein hervorragendes Zeugnis dafür ist das »Buch der Statuen« des Niketas Choniates, der nicht etwa die Muttergottes, sondern die Bronzestatue der Athene auf dem Forum Tauri als die Schutzherrin von Konstantinopel bezeichnet. Mit dieser Ansicht stand er sicher nicht allein.

Die oben genannten Beispiele, die sich noch vermehren ließen, sollen selbstverständlich nicht Glauben machen, die Reliefikone sei ihrem Wesen nach Antikenkopie — dieser

Begriff ist den Byzantinern in dem Sinne, wie er der italienischen Renaissance geläufig ist, fremd. Um die schließlich kanonisch gewordene Form der Reliefikone zu verstehen, müssen wir auch die vorhergehenden christlichen Jahrhunderte ins Auge fassen.
Die Einzelfigur einer heiligen Person in einer Arkade ist ein häufiges Motiv in der spätantiken Plastik. Wir begegnen ihr, zu Reihen geordnet, an den Längsseiten syrischer und kleinasiatischer Sarkophage. Auch hier kann durch ein Beispiel der Bezug zur Ikone hergestellt werden. Im Louvre befindet sich eine Reliefikone, die innerhalb ihrer Gattung als ungewöhnlich gelten kann (Abb. IV). Ein Kriegerheiliger steht unter einem von gespindelten Säulchen getragenen, reich dekoriertem Rundbogen. Die Figur entspricht ikonographisch und stilistisch ähnlichen Kriegerdarstellungen aus mittelbyzantinischer Zeit. Wahrscheinlich gehört sie dem 12. Jahrhundert an. Dasselbe gilt nicht für die Arkade. Diese stimmt in Form und Dekoration mit kleinasiatischer Sarkophagskulptur frühbyzantinischer Zeit so stark überein, daß wir ihre Entstehung in diese Zeit setzen müssen. Weiter fällt auf, daß über den Kapitellen rechts und links an den Rändern noch Anfänge von Bögen zusehen sind, die sich demnach an den Seiten fortsetzen. Es muß sich also ursprünglich um eine breite Platte mit einer Arkadenreihe gehandelt haben, die höchstwahrscheinlich von einem Sarkophag stammt. Die Höhe des Stückes (ca. 80 cm) würde damit im Einklang stehen. Dieser Sarkophag, oder ein Stück von ihm, wurde also im 12. Jahrhundert in Konstantinopel in seine heutige Form gebracht, d. h. in eine Reliefikone verwandelt. Die Figur wurde praktisch nun erst geschaffen, denn es ist wahrscheinlich, daß die ursprünglich für diese Arkade vorgesehene Figur nicht ausgeführt worden war, so daß der Bildhauer des 12. Jahrhunderts von der Bosse ausging. Dadurch hatte er freie Hand für seine Kriegerdarstellung, die auf Grund des vorgegebenen, voluminösen Blockes eine ungewöhnliche Plastizität erhielt.[6]

Abb. Seite 21

Die Umwandlung eines Sarkophagfragments in eine Reliefikone ist also ein Vorgang, der sich auf die Herauslösung einer Bogenstellung beschränken kann. Durch eine solche Herauslösung ändert sich aber Wesentliches: die Figur verliert die Beziehung zu den ihr benachbarten, sie wird aus einem Zusammenhang genommen, in dem sie ursprünglich eine bestimmte Rolle spielte. Die beziehungslose Reihung von Figuren kennt die Sarkophagplastik nicht und sie begegnet uns auch nicht bei vergleichbaren Skulpturen, die Figuren unter Arkaden oder in Nischen zeigen. Nischen und Säulen isolieren zwar die Figuren auf dem Ambo von Saloniki im Archäologischen Museum Istanbul; es ist aber eine Szene gemeint — die Anbetung der Magier. Wohl ist hier Maria allein an der Vorderseite angebracht, und die Magier können von dieser Seite gar nicht wahrgenommen werden, aber der letzte Schritt ist auch hier noch nicht getan, die konsequente, ausschließliche Gegenüberstellung der heiligen Person mit dem Gläubigen noch nicht gewollt. An den Ciboriumspfeilern von San Marco übergreifen die Figuren die Arkaturen, die den zyklischen Zusammenhang wohl unterbrechen, aber nicht aufheben. Damit ist bei aller möglichen engen Verwandtschaft das Trennende deutlich geworden: alle angeführten Beispiele entbehren der wesentlichsten Eigenschaft der Reliefikone, welche wir auch

schon der ihr zeitgenössischen Plastik gegenüber herausgestellt haben — sie haben keinen Kultbildcharakter. Damit können sie wohl formal, aber nicht dem Sinngehalt nach als Vorläufer der Reliefikone gelten. Dem würde nicht widersprechen, daß möglicherweise manchen solcher Darstellungen kultbildhafte Verehrung entgegengebracht wurde, z. B. bei der Maria des Ambo ist das gut vorstellbar. Das deutet aber lediglich darauf hin, daß der Wille zum Kultbild vorhanden war, der keine Rücksicht darauf nahm, ob das vorhandene Bild auch den Anforderungen entspricht, die man an jenes in idealem Sinne zu stellen hat.
Gegenüber den genannten Darstellungen ist aber im Verlauf des 5.—6. Jahrhunderts eine immer deutlicher werdende Tendenz zu repräsentativer Gestaltung zu erkennen,[7] vor allem auch in der Malerei. Das Resultat dieser Entwicklung ist die Ikone, das Kultbild, welches sich durch sein besonderes Verhältnis zum Urbild vom lehrhaft-veranschaulichendem Charakter zyklischer Darstellungen scharf absetzt. Es kann hier nicht auf die Elemente eingegangen werden, die als Wurzeln des christlichen Kultbildes in Frage kommen,[8] uns interessiert hier vielmehr die Frage, bis zu welchem Grade die Plastik der Entwicklung der Schwesterkünste parallel verlief, genauer: Ist das plastische Kultbild — Vollplastik oder Relief vor dem Bilderstreit in Gebrauch gewesen?
Alle Bedenken der Kirchenväter erwiesen sich nach dem Sieg des Christentums als in den Wind gesprochen. Nun, wo eine peinliche Trennung christlicher Gebräuche vom heidnischen Kult ihre Begründung verlor, wurden auch die Sorgen vor der Gefahr des Rückfalls in heidnische Gewohnheiten geringer. Das vom Staate anerkannte Christentum brauchte die heidnische Kritik nicht mehr zu fürchten. Die größtenteils nur oberflächlich mit der christlichen Lehre vertraute Masse der Neugetauften brachte dem bisher nur mit Mühe unterdrückten Wunsch nach dem verehrungswürdigen Bild der heiligen Personen einen neuen Auftrieb, und bald begegnen uns im ganzen Reich bildergeschmückte Kirchen. Da eine allgemein verbindliche Bilderlehre fehlte, waren die Formen der Verehrung je nach Region und Zeit stark schwankend und unterschiedlich und damit auch die Form des verehrten Bildes.[9] Entscheidend war nicht primär die Wahrung einer ikonographischen Formel, sondern der Bezug zu einem der jetzt immer häufiger auftretenden Archeiropoieten, die selbstverständlich als Kultbild von besonderer Heiligkeit gegolten haben. Wir werden darauf zurückkommen (S. 23 f.).
Da uns plastische Kultbilder nicht erhalten sind, müssen wir uns unter den Quellen umsehen. Bedenken gegen die plastische Darstellung Christi und der Heiligen bestanden offenbar nicht. Schon Johannes Chrysostomos kennt ἀγάλματα in der Kirche[10] und hat keine Einwendungen dagegen. Ebenso berichtet Gregor von Nazianz von πλάσματα in der von seinem Vater gestifteten Kirche.[11] Welche Funktion sie hatten, kann nicht mit Sicherheit erschlossen werden, die Aufstellung in den Arkaden der Emporen, von der Gregor spricht, würde wohl eher ihren schmückenden Charakter erweisen. Die vieldiskutierte Christusstatue in Paneas (Euseb. Kirchengeschichte VII, 18) scheidet als Votivstatue ebenfalls aus unserer Betrachtung aus.[12] Die imagines clipeatae[13] führen schon stark zum Kult-

bild hin, waren aber wohl, zumindest was plastische Clipei betrifft, letztlich nicht geeignet, zum wirklichen Kultbild zu werden, weil sie an die Form der Büste gebunden sind, aber auch, weil eine kreisrunde Platte zur Aufstellung schlecht geeignet ist.

Von einem Christusrelief stark kultbildhaften Charakters an einer Ikonostasis — also an einem Ort, der in erster Linie für die Aufnahme der Ikonen bestimmt ist — berichtet Paulos Silentiarios bei seiner Beschreibung der Hagia Sophia (ed. Bonn 691—712).[14] Die Stelle erscheint für uns bedeutsam, denn diese Reliefs sind selbstverständlich als Ikonen anzusprechen. Christus war, wie der Text besagt, zwischen den huldigenden Engeln dargestellt, also auch bildlich Ziel einer Verehrung. Hier ist eine Stufe erreicht, die sich in theodosianischer Zeit vorbereitete: die Auflösung zyklischer Zusammenhänge zugunsten der repräsentativen Darstellung von Einzelfiguren. Die Engel zeigen allerdings, daß der letzte Schritt auch hier noch nicht vollzogen wurde; das, was die mittelbyzantinische Reliefikone so streng isolierte: die Rahmung, hat am Templon der Hagia Sophia sicher gefehlt. Vor allem aber erscheint die Tatsache wichtig, daß es sich um getriebene Silberbleche gehandelt hat. Man muß in diesem Falle also eher an monumentalisierte Kleinkunst denken als an Großplastik im eigentlichen Sinne.

In Ägypten waren Marmorikonen des hl. Menas bekannt. Ein arabischer Reisender des 8.—9. Jahrhunderts schreibt von dem großen Marmorbild des Heiligen in der Gruftbasilika der Menasstadt und erwähnt auch andere Statuen, die die Kirche schmückten.[15] Die Ausgrabungen 1905 haben die Gruft freigelegt, an deren Rückwand, wie man feststellen konnte, eine große Marmorplatte befestigt gewesen war.[16] Daß sich hier ein Relief des Heiligen befand, kann als sicher gelten, da es sich um dasjenige handeln muß, welches auch der arabische Gewährsmann beschrieben hat. Seine Größe war 180 x 180 cm und es stand in enger Verbindung mit dem Grab des Heiligen. Grabstele und Kultbild fallen also in diesem Relief zusammen (vgl. S. 16). Andere Menasreliefs, vermutlich ebenfalls aus der Menasstadt stammend (in den Museen von Alexandria und Wien), bezeugen, daß sie auch unabhängig vom Grabe vorkamen, denn man kann nicht annehmen, daß alle diese Reliefs sich in der Gruft befunden haben.

Das Vorhandensein von Marmorreliefs in Ägypten ist kein Beweis, ja nicht einmal ein Hinweis darauf, daß zu gleicher Zeit Reliefikonen im engeren byzantinischen Bereich gebräuchlich gewesen sind. Ägypten hatte seine eigenen Traditionen, und religiös begründete separatistische Tendenzen bewirkten schon vor der Eroberung durch die Perser (und kurz darauf durch die Araber) eine weitgehende Entfremdung und Isolierung von Byzanz.

Nicht viel anders lagen die Verhältnisse in Syrien, wenn dort auch der Kontakt zur Hauptstadt stärker blieb. Ob plastische Kultbilder bekannt waren, läßt sich schwer entscheiden. Eine Miniatur des Rabula-Codex läßt es möglich erscheinen.[17] Das Bild der Hodegetria unter einem von vier Säulen getragenen Baldachin

oben:
I Theben, Grabrelief — II Theben, H. Stephanos
unten:
III Istanbul, H. Artemios — IV Paris, Kriegerheiliger


ΑΒΡΩΝ ΔΙΟΓΕΝΟΥΣ



V Chlora, Orans

VI Theben, Fragment von einer Verkündigung

macht sehr stark den Eindruck, als ob es von einem vollplastischen Vorbild abgeleitet sei.
Die Voraussetzungen für das plastische Kultbild müssen also, obwohl es uns selbst nirgends greifbar ist, spätesten in justinianischer Zeit gegeben gewesen sein, umso mehr, als ein Umstand diese Voraussetzungen noch verstärkt: die Kontinuität des Kaiser- und Reichsgedankens und seiner sakralen Funktion. Was hat sie für unsere Frage zu bedeuten? Mochten im Volk heidnische Gewohnheiten und Bräuche bewußt oder unbewußt gewissermaßen unterirdisch fortleben, der christliche Kaiser durfte sich offen und betont als Erbe und Fortsetzer der römischen Reichsidee bezeichnen.[18] War er nicht mehr divus, so war er doch ἰσαπόστολος und sein Palast heilig. Dementsprechend unterschied sich die kultische Verehrung, die seinem Bilde bezeugt wurde, kaum von der, die Christus und den Heiligen gebührte — eine Wirkung der immer stärker werdenden Angleichung Kaiser — Christus.[19] Bei der Aufstellung von Kaiserstatuen in den Hauptstädten des Landes wurden kultische Handlungen vollzogen (Bekränzung, Kerzen, Weihrauch). Solche Vorgänge würden die gleicherweise kultische Verehrung einer Christusstatue rechtfertigen, ja man müßte sie daraus ableiten können. Aber davon ist uns nichts überliefert. Das hochverehrte Bild Christi über dem Chalkeportal spielte wohl im Bewußtsein der Byzantiner eine solche Rolle als Gegenbild, aber es war ein Mosaik.[20]
Die spärlichen Reste nachjustinianischer Plastik zeigen eine derartige Vergröberung und Verflachung der Formen, daß man dieser Zeit nicht die endgültige Konstituierung der Reliefikone zutrauen möchte.

2. Bedeutung der vorinkonoklastischen Epoche für die Reliefikone

In Form eines kurzen Überblicks wurden die formalen und ideellen Vorstufen der Reliefikone in vorikonoklastischer Zeit herausgestellt. Die erfaßbaren Denkmäler nehmen eine noch unentschiedene Zwischenstellung ein, so daß an ihnen bestenfalls mehr oder weniger deutliche »Tendenzen« ablesbar sind. Eine kanonische Formulierung ist der Zeit, zumindest was die Plastik betrifft, nicht gelungen — besser gesagt, sie wurde nicht für erforderlich betrachtet. So bleibt alles veränderlich, verschiebbar, verwechselbar. Die Bedeutung eines Bildes fand noch nicht in seiner Form den entsprechenden Ausdruck. Es wurde auch noch kein bindendes Dekorations»schema« entwickelt, was bei der Vielfalt der Bauformen auch nicht möglich gewesen wäre. Alles dies blieb der mittelbyzantinischen Zeit vorbehalten.
Aber Wesentliches finden wir vorbereitet: die äußere Form der Reliefikone, die Herausformung der Grundtypen der heiligen Gestalten und die Tendenz zur Isolierung und Betonung der Einzelfigur. Vielleicht noch wichtiger aber erscheint ein Umstand, der die Wiederaufnahme der Reliefplastik geradezu herausforderte und der im Traditionsbewußtsein der mittelbyzantinischen Kunst begründet ist.

Der Begriff »acheiropoietos« bezeichnet die höchste Kostbarkeit in der byzantinischen Bilderwelt. Die wundertätigen, nicht von Menschenhand geschaffenen Bilder waren als Parusie des Göttlichen nicht nur die wirksamsten und stärksten Heilsmittel, sondern darüberhinaus Beweis und Rechtfertigung des Bilderdienstes, denn sie waren die authentischen Abbilder der heiligen Personen.[21] Bilder, die als acheiropoietos galten, wurden deswegen kopiert — oder kopierten sich selbst. Selbstverständlich stützten sich die Künstler nach dem Bilderstreit auf alle noch erreichbaren Spuren der Acheiropoieten, die sich nicht eben reichlich erhalten hatten. Die Tatsache, daß auch steinerne Acheiropoieten überliefert waren — wahrscheinlich nicht die Denkmäler selbst —, gab der Plastik hier eine Aufgabe und ihre innere Berechtigung. Wir dürfen den Begriff »plastisch« dabei nicht zu eng fassen: es handelt sich bei ihnen weniger um Statuen oder Reliefs als um Abdrücke auf Steinen, die durch die Berührung mit der heiligen Person auf wunderbare Weise entstanden sind.

Bekannt ist die Legende von Abdruck des Abgarbildes (Mandilion) auf einem Ziegelstein, dem sogenannten Keramidion.[22] Nichts ist uns über das Aussehen des Keramidion überliefert, aber das Material läßt auf ein plastisches Bild schließen.[23] Eindrücke des Körpers und des Gesichtes Christi zeigte die Martersäule in Jerusalem — »wie in Wachs gebildet«, glaubten Augenzeugen des 6. Jahrhunderts feststellen zu können.[24] Auch von der Gottesmutter waren wunderbare Abdrücke in Stein bekannt. Eine Säule in der Kirche zu Diospolis (Lydda, Palästina) bewahrte ihr Bild, als sie während eines Besuchs der Kirche sich an diese Säule lehnte.[25] Schwieriger zu beurteilen ist die Überlieferung des gefeierten Marmorbildes der Jungfrau von Trapani (Sizilien).[26] Ein Bewunderer des 18. Jahrhunderts nennt sie »eher von Engel- als von Menschenhänden gemacht«, was man aber in dieser Zeit nicht mehr wörtlich zu interpretieren braucht. Das heutige Bild der Annunciata von Trapani, eine Muttergottes aus dem Pisano-Umkreis, hat ein berühmtes älteres Bild, das der Legende nach aus Zypern gekommen sein soll, ersetzt.

Auch von Heiligen sind plastische Acheiropoieten bekannt gewesen. Ein hl. Georg wurde in einer Kirche in der Nähe von Diospolis verehrt[27] und in Konstantinopel zeigte man den Pilgern die Säule, an der Paulus die »vierzig Schläge weniger eins« (2. Kor. 11, 24) erhalten hatte.[28] Auf ihr war das Haupt des Paulus zu sehen.

Es ist nicht mehr nachprüfbar, wie wir uns solche Bilder im einzelnen vorzustellen haben. Wahrscheinlich zählte man unter ihnen solche mit kaum erahnbaren, schemenhaften Spuren, die der Einbildungskraft der Gläubigen bedurften, um als Bild wahrgenommen zu werden, bis hin zu eindeutigen plastischen Darstellungen. Daß sie aber im weiteren Sinne der Plastik zuzurechnen sind, kann umso mehr als sicher gelten, als nahezu alle diesbezüglichen Legenden ihren Ursprung im syrisch-kleinasiatischen Raum haben — einem Gebiet, das gerade in der Plastik auf eine bedeutende Tradition zurückblicken konnte.

Das »authentische« Abbild heiliger Personen war also in frühbyzantinischer Zeit nicht auf zweidimensionale Darstellungen beschränkt, und es ist vielleicht kein Zufall, daß das

als ältestes Christusbild verehrte Mandilion von Edessa fast unmittelbar nach seiner Entstehung einen Abdruck auf Stein verursachte, so daß, wenigstens der Legende nach, die erste Christusikone gleich in zweierlei Ausformungen auftritt. Die Entstehung des plastischen Christusbildes wurde also ebenso wie die der gemalten Ikone bis auf die früheste Zeit zurückgeführt, ja bis auf die Person Christi selber.
Nach Beilegung des Bilderstreites erwuchs der Bildhauerkunst auf Grund solcher geheiligter Prototypen eine wichtige Verpflichtung, denn die Überlieferung altehrwürdiger Heiligtümer, die möglicherweise sehr zahlreich waren, wollte und durfte man nicht einfach unberücksichtigt lassen. Sicher ist diese Überlieferung nicht der eigentliche Grund für die Wiedererweckung der figürlichen Plastik in Byzanz, aber sie mußte bedeutende Impulse dazu vermittelt haben.

3. Die Situation nach dem Bilderstreit und die neuen Gegebenheiten für die Reliefplastik

Das Nicaenum von 787 konnte zwar den Bilderstreit noch nicht beenden, aber hier wurden die Sätze formuliert, die in den folgenden Jahrhunderten für die Beurteilung der Kunst in der Kirche verbindlich blieben. Da es den Vätern in Nikaia im wesentlichen um die Rechtfertigung des Bildes an sich zu tun war, so finden wir in den Akten keine ausdrückliche Stellungnahme zur Plastik. Indessen wird aber ihre Auffassung aus einigen Stellen deutlich. So, wenn in einer fiktiven Auseinandersetzung mit jüdischen Vorwürfen auf die Skulpturen im Salomonischen Tempel hingewiesen wird, die auf Befehl Gottes angebracht worden sind.[29] Gottes Gnade ist so groß, daß er auch nicht an solchen Dingen Anstoß nimmt, die zu seinen Ehren, wenn auch nicht in üblicher Form geschaffen sind, schreibt Papst Gregor an den Patriarchen Germanos[30] und kennzeichnet damit die Paneas-Statue als ungewöhnlich, aber nicht anstößig. Auch die endgültigen Beschlüsse der siebten Sitzung sind in dieser Beziehung so weit gefaßt, daß auch die Plastik mit einbegriffen erscheint: neben dem kraft- und lebenspendenden Kreuz sollen die Bilder der heiligen Gestalten aufgerichtet werden »in Farben und Mosaik und in anderen Materialien«.[31] Grundlegend ist aber der wiederholt ausgesprochene Gedanke, daß Gott Wunder tun kann, sowohl durch Reliquien, als auch durch Bilder, »durch Steine[32] und vieles andere«.[33]
Die endgültige Beilegung des Bilderstreits 843 setzte die Beschlüsse des II. Nicaenums in Kraft und gab damit den Weg zu einem einzigartigen Aufschwung der Künste frei. Es ist hier nicht der Ort, die Wesenszüge der mittelbyzantinischen Kunst zu bestimmen. Hervorgehoben werden soll nur die auch die Reliefikone kennzeichnende Tendenz zum Repräsentativen, zum Höfisch-Großartigen, Kostbaren und Eleganten. Die Ursache dieser Wandlung von der Vielfalt frühbyzantinischer Kunst zur »Hofkunst« der makedonischen Renaissance liegen zum guten Teil in vorhergegangenen außenpolitischen Veränderungen

begründet. Gegen Ende des 7. Jahrhunderts fielen Ägypten, Palästina und Syrien dem islamischen Ansturm zum Opfer. Von jenen Provinzen waren reiche künstlerische Impulse ausgegangen, die jetzt aufhörten. Dieser Verlust brachte aber gleichzeitig eine Vereinheitlichung des byzantinischen Kunstschaffens mit sich. Tonangebend wurde die Hauptstadt und sie blieb es im wesentlichen für die Folgezeit. Die Führungsrolle Konstantinopels ließ auch in kultureller Hinsicht die übrigen Reichsteile — in der Hauptsache Griechenland und Kleinasien — für die nächste Zeit zur »Provinz« werden, die ganz im Banne der Hofkunst stand.[34]

Die hauptstädtische Kunst während der makedonischen Dynastie ist durch ihre bewußte Hinwendung zur antiken Form charakterisiert.[35] Sie schien geeignet, die durch die machtpolitischen Auseinandersetzungen mit dem Westen und den Balkanvölkern wieder stark in den Vordergrund gerückten Ansprüche des oströmischen Kaisers in Konstantinopel nachdrücklich zu repräsentieren. Von hier strahlte sie über das ganze byzantinische Herrschaftsgebiet aus und blieb bis in das 11. Jahrhundert hinein führend, trotz der Wandlungen, die sie in dieser Zeit durchmacht. Aber das antike Element geht auch in der Folgezeit nicht wieder völlig verloren; die Glanzzeit der Makedonenepoche blieb für spätere Generationen vorbildlich und die in dieser Zeit geprägten Typen wurden als ehrwürdig und von den Nachfahren als verbindlich betrachtet. Zwar fehlte der byzantinischen Kunst auch in ihrer Spätzeit nicht die Kraft, Neues zu schaffen, aber die Schöpfungen des 9.—10. Jahrhunderts blieben lebendig, da sie inzwischen Quellenwert erhalten hatten: man wertete sie als Träger der Überlieferung von zerstörten heiligen Bildern der vorikonoklastischen Zeit, d. h. der Prototypen.

In einer Atmosphäre der höfischen Repräsentation und des humanistischen Lebensideals konnte selbstverständlich der übermäßig wuchernde Wunderglaube und die daraus resultierende Verehrung von mehr oder weniger ungeformten Bildwerken, die als Manifestationen des Heiligen in frühbyzantinischer Zeit eine so große Rolle spielten, weniger gedeihen. So brachte denn auch die Wiederherstellung der Ikonen durchaus keine »Bilderflut« mit sich. Man legte sich hier Beschränkungen auf, man reduzierte die Bildprogramme, begrenzte die Zahl der Bilder. Man wies ihnen ihren Platz im Kirchengebäude zu. Dadurch wuchs die Bedeutung des einzelnen Bildes erheblich. Es erhielt eine ausgeprägte Funktion im Kirchenbau, der dadurch seinerseits mit neuen Sinngehalten erfüllt wurde.[36] Das im eigentlichen Sinne »ikonenhafte« Bild der heiligen Personen tritt uns jetzt überall entgegen[37] — in einer Form, die weder erschreckt, noch erschüttert, weder tröstet, noch fordert, sondern »da« ist und durch ihr Da-sein dem Menschen das Bewußtsein der Anwesenheit des Heiligen gibt.

Diese Form war nach dem Bilderstreit nicht sofort fertig. Eine merkwürdige Zwischenstufe nimmt das Relief der Maria orans in Chora (Thrakien) ein,[38] das von Kondakov in das 8.—9. Jahrhundert datiert wird (Abb. V). Hier begegnet uns noch die Muttergottes *Abb. Seite 22* an der Säule, was uns lebhaft an die oben (Seite 24) erwähnten Beispiele aus frühbyzantinischer Zeit erinnert.

Der humanistisch-aristokratische Geist der Epoche, für den der Bezug zur Antike noch nicht zur rhetorischen Floskel geworden war, mußte dem Wiederaufblühen der Plastik freundlich gegenüberstehen. Er hat es vermocht, eine künstlerische Form zu finden, die bei aller Strenge und Gebundenheit von einem Schimmer klassischer Grazie verklärt ist.

Anmerkung [1] Wie das folgende wegen Bauarbeiten im Hof des Museums abgestellt (1961).

[2] K. Lehmann, Byz.-neugr. Jahrbücher 1, 1920, 381 f.

[3] R. u. H. Kriss, Peregrinatio Neohellenika 188, Abb. 122. (dort wohl irrtümlich als »Magdalena« bezeichnet). Vgl. auch das hellenistische Relief G. Mendel 2, Nr. 666.
Natürlich interpretierte man nicht immer und überall so großzügig, und viele antike Plastiken fielen besonders in frühbyzantinischer Zeit christlichen Eiferern zum Opfer. Die Metopen des Parthenon sind dafür ein Beispiel, aber gerade hier zeigt sich auch, daß die Verdammung nicht der Plastik an sich gilt, und daß die Hand des Zerstörers dort einhält, wo er einen christlichen Sinn zu bemerken glaubt: Die Metope (32) am Ende der Nordseite wurde geschont, da man in ihr eine Darstellung der Verkündigung sah (vgl. dazu G. Rodenwaldt, Interpretatio christiana, AA. 1933, 401 f.).

[4] R. Kautzsch, Der Dom zu Mainz 1, Taf. 28.

[5] Ein westliches Gegenstück ist die im 17. Jhdt. zu einer heiligen Helena ergänzte Herastatue in der Kirche Sta. Croce in Gerusalemme in Rom.

[6] Wenn die Figur des 6. Jhdts. schon ausgeführt gewesen wäre, hätte man im 12. Jhdt. wohl doch auf eine völlige Neugestaltung verzichtet, denn es widerspricht den Gepflogenheiten der Byzantiner, die Darstellung eines Heiligen zugunsten eines anderen zu entfernen. Kriegerheilige treten aber erst in mittelbyzantinischer Zeit auf.

[7] J. Kollwitz, Oströmische Plastik, 153 f. Daß in den unteren Volksschichten das Verlangen nach dem Kultbild schon in vorkonstantinischer Zeit lebendig war und auch schon entsprechenden Ausdruck gefunden hat, beweisen die z. T. von heftigem Unmut getragenen Vorwürfe der Kirchenväter gegen den Bilderdienst (Lactantius, Synode von Elvira, Eusebios, Epiphanios u. a.). Vgl. hierzu H. Koch, Die altchristliche Bilderfrage nach ihren literarischen Quellen und W. Ellinger, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten; Studien über christl. Denkmäler N. F. 20. Heft, 1930.

[8] Vgl. dazu J. Kollwitz, Artikel »Bild«, RAC. 2, 318.

[9] Nicht einmal über den Begriff »Verehrung« bestand in der Frühzeit Einigkeit.

[10] Epist. ad Ephesios cap. 4, Homil. 10, 2. Migne, PG. 62, 76.

[11] Orat. funebris in patrem 39. Migne, PG. 35, 1037. Vgl. auch W. Elliger, a. a. O., 73 f. E. möchte unter plasmata ornamentale Skulptur verstehen, auch glaubt er die agatmata nicht in der Kirche befindlich.

[12] Selbstverständlich auch die Figuren des Guten Hirten usw., die Konstantin als Brunnenfiguren an öffentlichen Plätzen Konstantinopels aufstellen ließ. Eusebios nennt sie (Vita Const. 3, 49).

[13] J. Bolten, Die Imago Clipeata, 50: »daß sie selbst schon kultische Verehrung genoß, ist in einigen Fällen vielleicht möglich, grundsätzlich aber nicht anzunehmen.« Vgl. G. Mendel 2, Nr. 661.

[14] In Übersetzung am leichtesten erreichbar in Byzantinische Geisteswelt, hrsg. v. H. Hunger, 277 f.

[15] C. M. Kaufmann, Die Heilige Stadt der Wüste, 9; vgl. auch A. Grabar, Martyrium 2, 27.

[16] C. M. Kaufmann, a. a. O. 89.

[17] G. A. Wellen, Theotokos, Abb. 40.

[18] O. Treitinger, Die oströmische Kaiser- und Reichsidee.

[19] K. Wessel, Christus Rex, Kaiserkult und Christusbild, AA. 68, 1953, 118.

[20] C. Mango, The Brazen House, Arkaeol.-Kunsthist. Medd. 4. Nr. 4, 1959, 108. (gegenüber der älteren Forschung, die im Chalke-Christus eine Bronzebüste vermutete).

[21] Vgl. Seite 17.

[22] E. v. Dobschütz, Christusbilder; TU. NF. 3, 1899, 138.

Anmerkung [23] Tönerne Heiligenbilder in Form von Statuetten und Relieftäfelchen waren ja in frühbyzantinischer Zeit nicht unbekannt. So erfreuten sich die Bilder des hl. Symeon Stylites großer Beliebtheit und erfuhren eine außerordentliche Verbreitung. Sie waren aus Lehm (»heiligem Staub«) geformt und wurden den Pilgern, die den Heiligen aufsuchten, als εὐλογίαι angeboten. Vgl. K. Holl, Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverehrung, Ges. Aufsätze, 2, 388. und B. Kötting, Peregrinatio religiosa, 407 f. Von hier ist kein weiter Weg zum Glauben an tönerne Acheiropoieten wie das Keramidion.

[24] Dobschütz, a. a. O. 71.

[25] Dobschütz, a. a. O. 80.

[26] Dobschütz, a. a. O. 86.

[27] Dobschütz, a. a. O. 90.

[28] Dobschütz, a. a. O. 97.

[29] Mansi XIII, 52, 168.

[30] Mansi XIII, 609.

[31] Mansi XIII, 377.

[32] vgl. das vorige Kapitel.

[33] Mansi XIII, 52.

[34] Künstler aus Konstantinopel arbeiten häufig im Auftrag von Kaisern und hohen Beamten außerhalb der Hauptstadt (z. B. Chios, Nea Moni).

[35] Ph. Schweinfurth, Die byzantinische Form, 13, 26 f.; K. Weitzmann, Jdl. 48, 1933, 338 f.

[36] O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, 15 f.

[37] Eine Sonderstellung nimmt hier die Buchmalerei ein, in der auch das erzählende Element weiter gepflegt wird.

[38] N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri 2, 69, Abb. 6.

C. DIE BEZIEHUNGEN DER RELIEFPLASTIK ZU ANDEREN KÜNSTEN

Die Beziehungen der verschiedenen Kunstübungen untereinander sind in Byzanz u. a. durch die Bindung an festgeprägte ikonographische Typen bestimmt. Diese Bindung resultiert aus der Heiligkeit der Typen, deren eigenmächtige, willkürliche Abänderung einer unzulässigen theologischen Spekulation, also einer Häresie gleichkäme. So wie man die Anerkennung der Rechtgläubigkeit nicht Zwang nennen kann, so ist auch die oft anzutreffende Formulierung, die byzantinischen Künstler seien einem Zwang von kirchlicher Seite unterworfen gewesen, nicht zutreffend. Die »Formelhaftigkeit«, wenn man diesen Ausdruck gebrauchen kann, ist der Formelhaftigkeit des Gebetes zu vergleichen. Und diese Formeln waren allgemein verbindlich — ihnen waren die Schöpfungen der Maler ebenso unterworfen wie die der Bildhauer, Goldschmiede und Elfenbeinschnitzer. Unter diesem Aspekt gewinnt der Begriff »Beeinflussung« eine andere Bedeutung, ja, er wird eigentlich gegenstandslos, da alle Künste einer gleichen, übergeordneten Idee so stark verpflichtet sind, daß ein ähnliches Erscheinungsbild die Folge sein muß. Daraus aber zu folgern, daß alle Künste dasselbe mit anderen Mitteln schüfen, wäre voreilig, denn nicht das Vor-Bild (eine Malerei, Relief usw.) sucht der byzantinische Künstler, sondern das Ur-Bild — dieses allerdings auch im Vorbild. Nur der schwache Künstler bleibt beim Vorbild stehen, es entsteht die Kopie, die uns im byzantinischen Bereich nicht selten begegnet. Für die Beziehungen der Künste untereinander ist aber noch eine andere, bisher vielleicht zu wenig beachtete Tatsache bedeutsam: daß trotz allen wechselseitigen Austausches jede Kunstübung auch in Byzanz ihre eigene Gesetzmäßigkeit und ihre eigenen Ausdrucksformen hat.[1] Deswegen muß die oft ausgesprochene Behauptung, daß die Reliefikonen im wesentlichen »vergrößerte Elfenbeinarbeiten« darstellten,[2] daß sie wahrscheinlich sogar aus den gleichen Werkstätten hervorgingen, daß zumindest wegen der geringeren Zahl der Reliefikonen gegenüber der Vielzahl von Elfenbeinarbeiten die letzteren der gebende Teil gewesen seien, einer genaueren Prüfung unterzogen werden.
Die Elfenbeinkunst erreicht im 10. Jahrhundert ihren Höhepunkt, während Reliefikonen in größerer Zahl erst im Verlauf des 11. Jahrhunderts auftreten. Diese zeitliche Diskrepanz schließt schon die Möglichkeit aus, daß die Reliefikonen ein »Nebenprodukt« der Elfenbeinskulptur darstellen. Im 11. Jahrhundert hat nämlich diese ihren Höhepunkt überschritten, und den Werken dieser und vor allem der Folgezeit kann man wohl kaum eine vorbildhafte Qualität zusprechen. Die Reliefplastik bleibt auch in spätbyzantinischer Zeit lebendig, in der die Elfenbeinkunst kaum noch geübt, sondern von meist kleinformatigen Steatitreliefs abgelöst wird, die sich ihrerseits offenbar stark an die Malerei anlehnen.
So ist es auch nicht verwunderlich, daß wörtliche Übernahmen aus der Elfenbeinplastik nicht nachweisbar sind, daß auch stilistische Übereinstimmungen so spärlich sind, daß der Versuch, die Goldschmidt-Weitzmann'sche Gruppierung auf die Reliefikonen zu über-

tragen, fehlschlagen muß. Motivische Parallelen (Gewand, Gestik usw.) besagen allein noch nichts.
Ein weiterer grundsätzlicher Unterschied besteht in den verschiedenen Sinngehalten: Die einfigurige Ikone ist das Hauptthema der Reliefskulptur, während die Elfenbeinplastik die reine, für sich existierende Ikone nur in wenigen Exemplaren vertritt. So erscheint auch bei ihr die Maria orans oder die Platytera, die unter den Marmorreliefs am häufigsten auftritt, überhaupt nicht. Die Elfenbeinskulptur ist Kleinkunst, dient der Weihung und Heiligung von Kirchengerät (Gefäße, Bucheinbände, Antependien, Kathedren usw.), sie bevorzugte die vielfigurige Szene, die Reihung von Szenen. In ihr offenbart sich das Schmuckbedürfnis, die Freude am Kostbaren und Raffinierten der byzantinischen Oberschicht, die solche erlesenen Werke in Auftrag gab.
Die dekorativen Elemente wir die à jour gearbeiteten Säulchen und durchbrochenen flachen Baldachine, die Zickzackleiste und das Kymation, die palmettenartige Zwickelfüllungen usw., die für die Elfenbeine charakteristisch sind, finden wir in der Großplastik nicht. Umgekehrt begegnen uns hier Dekorationen, die wir bei den Elfenbeinen nicht antreffen: sägeblattförmiger Akanthus, Palmettenfriese an Rundbögen usw. Diese Formen sind uns von den rein ornamental gehaltenen Skulpturen der mittelbyzantinischen Zeit bekannt, von Türumrahmungen, Templongebälken und Simsen — also typische Baudekorationen. Das gibt uns einen Fingerzeig, wo wir wahrscheinlich den Ausgangsort der mittelbyzantinischen Großplastik zu suchen haben — in den Bau- und Steinmetzwerkstätten, was ja eigentlich auch ganz selbstverständlich sein sollte.
Der Kultbildcharakter der Reliefikonen macht es dagegen notwendig, bei Vergleichen eher die Techniken heranzuziehen, denen seit altersher in erster Linie die Gestaltung des Kultbildes im Kirchenraum zukam: die Malerei und die Mosaikkunst. Bei der Besprechung der Denkmäler werden hier einige Verbindungslinien aufzuzeigen sein.

Anmerkung [1] vgl. K. Weitzmanns Bemerkung im Vorwort zur Byzantinischen Buchmalerei, S. V.
[2] Auch die umgekehrte Vermutung wurde ausgesprochen.

D. HISTORISCH-TOPOGRAPHISCHE ÜBERSICHT

1. Beginn und Datierung der Reliefplastik

Prüfen wir die frühesten der erhaltenen Denkmäler auf ihre Entstehungszeit, so ergibt sich, daß die Entfaltung und die neue Blüte der Reliefplastik in das 11. Jahrhundert fällt. Diese Tatsache erscheint bemerkenswert: So wie in Byzanz gelangt auch im Westen die Plastik erst im Laufe des 11. Jahrhunderts aus tastenden Anfängen heraus zu ihrer vollen Entwicklung. Schon im 10. Jahrhundert traten neben den plastischen Kruzifix, der bis dahin allein für zulässig gehalten wurde, die mit Gold, Silber und Edelsteinen bedeckten Sitzstatuen der Madonna und von Heiligen, angesichts derer Bernhard von Angers sich zu heftiger Kritik veranlaßt sah.[1] Erst ein Wunder vermochte es, den gelehrten Kleriker von der Überzeugung abzubringen, daß die Verehrung eines plastischen Bildes notwendig die Gefahr der Idolatrie in sich berge. Auch die Wiedererweckung der Steinplastik im 11. Jahrhundert fand offenbar nicht überall ungeteilte Anerkennung, denn nur diese Tatsache läßt es verständlich erscheinen, daß der Bildhauer des Christusreliefs in St. Emmeram zu Regensburg[2] sein Werk durch einen denkwürdigen Analogieschluß zu rechtfertigen sucht, den er in großen Lettern auf die Rahmenleiste der Reliefplatte einmeißelt: CUM PETRA SIT DICTUS STABILI PNOMINE XPC ILLIUS IN SAXO SATIS APTE CONSTAT IMAGO.

Offensichtlich stellte sich im Westen die Frage nach der Zulässigkeit des plastischen Bildes eindringlicher als im Osten; waren die Widerstände stärker, so hatte aber auch ihr schließlicher Triumph unvergleichlich tiefgreifendere Folgen. Daß Einwirkungen aus Byzanz bei der Wiederbelebung der Plastik im Abendland eine Rolle spielten, ist nicht zu bezweifeln; indessen setzte man sich im Westen sogleich über alle die Bindungen und Grenzen hinweg, die der byzantinischen Plastik auferlegt waren. Diese blieb bis zuletzt fast ausschließlich auf das Relief beschränkt, und sie trat kaum jemals aus dem Rahmen ihrer streng sakralen Funktion heraus. Im Westen dagegen wagte man sich schon früh an verschiedene Aufgabengebiete, so kam vor allem auch wieder das Grabbildnis in Gebrauch, dessen frühestes erhaltenes Beispiel die Grabplatte des Gegenkönigs Rudolf von Schwaben († 1080) im Merseburger Dom ist.[3] Wenn im späten Byzanz auch vereinzelt Grabbildnisse in der Reliefskulptur auftreten,[4] so ist sicher darin eine Nachwirkung der Lateinerherrschaft zu sehen. Nur zögernd wurde in Byzanz das ikonographische Programm erweitert, nachdem man lange Zeit nahezu ausschließlich die Maria orans für darstellungswürdig hielt (vgl. S. 33).

Es ist auffällig, daß die Plastik erst so spät nach Beendigung des Bilderstreits wieder das Interesse der Byzantiner erwecken konnte. Da, wie schon gesagt wurde, keinerlei diesbezügliche Verbote der Entwicklung Hemmungen entgegengestellt haben, sind die Ursachen dazu eher in den künstlerischen Tendenzen des 10. Jahrhunderts zu suchen, die der Entstehung der Plastik nicht förderlich gewesen sind. Der sogenannte »klassische Stil« des

10. Jahrhunderts war vorwiegend ein malerischer, und erst seine »statuarische« Verfestigung im Verlauf des 11. Jahrhunderts schuf die Voraussetzungen für ein besseres Verständnis plastischer Qualitäten und damit für den Aufschwung der Reliefskulptur.
Die späte Wiederaufnahme der Plastik in mittelbyzantinischer Zeit verdient aber vor allem deswegen besonderes Interesse, weil sie nicht ohne Auswirkungen auf ihre spätere stilistische Entwicklung blieb. Das wird verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, welche hervorragende Bedeutung gerade das 9. und 10. Jahrhundert für die byzantinische Kunst hat. In dieser Zeit, der eigentlich schöpferischen Epoche, wurden die Regeln, Gesetze und Programme konzipiert, die das künstlerische Schaffen für die Zukunft bestimmten. Hier wurden die Maßstäbe aufgestellt, die Wert und Unwert festlegten, die Grenzen gezogen, die Erwünschtes vom Unerwünschten trennten. Der Verzicht auf die ganze Breite der künstlerischen Produktion wurde ausgeglichen durch das hohe Maß der Vergeistigung und Kultivierung der Form, durch das Streben zur Vollendung, zur Vollkommenheit dessen, was man als darstellungswürdig erkannt hatte. Daher erreicht die byzantinische Kunst gerade im 10. Jahrhundert eine nachher kaum wieder erreichte Einheitlichkeit und Geschlossenheit, die nicht zuletzt auch aus der ungestörten Kontinuität der Arbeit in den verschiedenen Schulen resultiert. Das 11. Jahrhundert war nicht mehr von dieser inneren Kontinuität bestimmt, das Bild wird vielseitiger, wechselhafter. Der Reliefplastik ermangelte daher die klare Ausgangsposition, die im 11. Jahrhundert angesichts der langsam fortschreitenden Aufsplitterung des »makedonischen« Stils auch nicht mehr zu gewinnen war. Den Bildhauern dieser Zeit, die nun in größerer Zahl Reliefikonen zu schaffen begannen, standen keine unmittelbaren plastischen Vorbilder vor Augen. Sie waren daher weniger stark an Verpflichtungen gebunden, sie suchten sich ihre Vorbilder dort, wo sie zur Verfügung standen — auch bei der Antike. Diese Ausgangsstellung der Reliefplastik hatte des weiteren zur Folge, daß die Divergenz der Ikonen im 12. und 13. Jahrhundert ganz erstaunlich groß wird; man glaubt zu verspüren, daß es der Plastik schwerer fällt, eine Orientierung zu gewinnen als den anderen Künsten, bei denen wohl auch eine gewisse Ausfächerung stattfindet, die andrerseits aber einen Halt an ihren Wurzeln finden, die eben im 10. Jahrhundert liegen.
Hier liegt auch die Ursache dafür, daß in der Ikonenskulptur keine klare Gruppenbildung stattgefunden hat.[5] Es gibt aber auch noch einen anderen Grund: Zumindest seit dem 12. Jahrhundert finden sich Reliefikonen an vielen Orten des Reiches und sie wurden fraglos auch an diesen Orten gearbeitet. Ein Zusammenhang läßt sich am ehesten bei den Stücken feststellen, die aus Konstantinopel stammen, den übrigen bleibt dagegen oft der Charakter eines Einzelstückes. Die Praxis des Kopierens, die bei den leicht transportablen Elfenbeinen eine große Rolle spielte, konnte sich im Bereich der Ikonenskulptur nicht in gleicher Weise entwickeln. Eine deutlich hervortretende »Schule« läßt sich in der Reliefskulptur nicht nachweisen.
Die hier vorgenommene Gliederung des Materials in Zeitepochen und chronologische Abfolgen kann daher auch nicht in wünschenswertem Maße von der Voraussetzung

ausgehen, daß jedes der Denkmäler mit Sicherheit in eine dieser Epochen zu datieren sei. Wohl ist es möglich, einen großen Teil einem bestimmten Zeitraum zuzuschreiben, bei anderen dagegen kann auch eine großzügig bemessene Spanne nicht alle Zweifel beiseite räumen. Es fehlen uns hierzu auch heute noch die sicheren Kriterien, wie wir sie beispielsweise bei der europäischen Plastik des Mittelalters doch in hohem Maße besitzen. Wir wissen, daß die byzantinische Kunst nicht starr und unveränderlich war, aber es ist sehr schwierig, die Wandlungen, die sie durchmachte, richtig zu beurteilen und zu deuten — zumindest für gewisse, nicht geringe Zeiträume. Manche Kunstwerke entziehen sich weitgehend einer allgemeinen kunstgeschichtlichen Einordnung, ihre Datierung differiert um ein-, zwei-, ja fünfhundert Jahre.

In der folgenden Darstellung wird versucht, bestimmte Entwicklungsabläufe zu skizzieren, die für die Reliefplastik von Bedeutung sind, auch wenn sich diese Bedeutung vielleicht nicht auf den ersten Blick zu erkennen gibt. Um der Vielfalt der Erscheinungen gerecht zu werden und eine möglichst breite Basis zur Interpretation zu gewinnen, ist es notwendig, auf verschiedene Vorgänge hinzudeuten, wobei neben stilkritischen und ikonographischen Gesichtspunkten auch die historischen und topographischen Hintergründe in Betracht zu ziehen sind.

2. Entwicklung

a) Mittelbyzantinische Zeit

Aus dem 9. und 10. Jahrhundert sind uns kaum Reste figuraler Reliefplastik überliefert. Sie hat nicht ganz gefehlt, wie wir aus einer Stelle des Zeremonienbuchs Konstantins VII. wissen (vgl. S. 43). Offensichtlich gehörte sie in der Frühzeit aber noch zu den Seltenheiten. Ein Fragment einer Muttergottes aus einer Verkündigung im Museum von Theben,[6] von Sotiriou in das Ende des 9. Jahrhunderts datiert, ist eine recht unbeholfene Arbeit,
Abb. Seite 22 die sicher nicht als repräsentativ gelten kann (Abb. VI).

Im 11. Jahrhundert war, nach den Denkmälern zu urteilen, die stehende Muttergottes von Typ der Blacherniotissa[7] nahezu einziger Gegenstand der Reliefplastik. Das steht in Übereinstimmung mit der überragenden Bedeutung, die die Blacherniotissa für die Byzantiner gehabt hat. So erscheint sie in der Zeit unmittelbar nach Beendigung des Bilderstreites als Einzelfigur in den Apsiden der Kirchen — im Gegensatz zur vorikonoklastischen Zeit, die die Thronende zwischen Gabriel und Michael bevorzugte (sie löste die Blacherniotissa bald wieder ab[8]).

Die Blacherniotissa galt den Byzantinern als die spezielle Beschützerin des Herrschers und des Kaiserhauses.[9] Dementsprechend begegnet sie uns vorwiegend in Kirchen und Kapellen, die in besonders enger Beziehung zum Herrscherhaus standen: in der »Nea« Basilios I. (881), der Blachernenkirche, die ihr den Namen gab, im 11. Jahrhundert in der Hagia Sophia zu Kiew.

Die Blacherniotissa (Maria orans) erscheint immer frontal, Stand- und Spielbein sind leicht betont, die Arme hält sie im Gebetsgestus erhoben. Das lang herabfallende Gewand, welches nur die Fußspitzen freiläßt, ist mit einem schmalen Band gegürtet, dessen Enden vorn herabhängen. Über den Kopf, die Schultern und Oberarme ist ein Mantel (maphorion) geschlungen, die Säume kreuzen sich über der Brust. In den meisten Fällen steht die Figur auf einem Suppedaneum, das in umgekehrter Perspektive in die Fläche geklappt ist.
Ein abgeleiteter Typ, der oft ebenfalls unter der Bezeichnung »Blacherniotissa« auftritt, ist die »Platytera« — eine Orans, die ein Medaillon mit der Büste des Christus-Emmanuel vor dem Körper trägt.
Im 12. Jahrhundert wird der Themenkreis erweitert. Neben die Muttergottes tritt nun eine Vielzahl von Heiligen. Häufiger begegnet uns jetzt auch die Halbfigur. Schließlich ist auch eine Zunahme der mehrfigurigen Ikonen zu verzeichnen, sowohl als szenische Darstellungen, wie sie den Festagsikonen entsprechen, als auch in der Form von zueinander in Beziehung gesetzten Einzelreliefs. Das wachsende Verlangen nach Bildern, das die Entwicklung von der mittel- zur spätbyzantinischen Zeit mit ihren immer reicher werdenden ikonographischen Programmen kennzeichnet, findet also auch in den Reliefikonen seinen Niederschlag.
Der Versuch zur Beurteilung der stilistischen Grundlagen der Reliefplastik im 12. Jahrhundert stößt auf einige Schwierigkeiten. Ein Überblick über die Denkmäler zeigt gegenüber jenen des 11. Jahrhunderts eine Vielfalt von Formen, die untereinander nur in losem Zusammenhang zu stehen scheinen. Es ist, als ob ein streng bindendes Gesetz plötzlich außer Kraft gesetzt worden sei, eine freiere Luft spürbar würde. Die Unnahbarkeit der Gestalten erscheint gemildert, der Wille zur repräsentativen Monumentalität abgeschwächt, die ideale Schönheit der Physiognomien wird teilweise aufgegeben. Die Plastik sucht Wege zu neuen Möglichkeiten; Konzeptionen, die von der Absicht auf dekorative Wirkung bestimmt sind, beginnen sich in stärkerem Maße durchzusetzen. Der strenge, feierlich hieratische Stil ist in Auflösung begriffen, deren Ursache nicht nur in Konstantinopel zu suchen ist.
Nachdem schon im 11. Jahrhundert die byzantinische Kunst wieder eine deutliche Wirkung auf die Nachbargebiete auszuüben begann (in Italien mit Montecassino als Ausgangspunkt; St. Angelo in Formis), entwickelte sie im 12. Jahrhundert eine Expansionskraft, wie sie seit den Tagen Justinians nicht wieder erreicht worden war. Auf italienischem Boden werden Sizilien, Venedig, Torcello und Triest ihre bedeutendsten Vorposten. Auf dem Balkan erhebt sich die Malerei in den Fresken von Nerezi hoch über das Maß durchschnittlicher Provinzkunst. In Rußland erfährt die Baukunst wie auch die Malerei eine intensive Steigerung (Kiew, Michaelskathedrale; Nowgorod, Sophienkirche; Mirosh bei Pskow; Neredizy bei Nowgorod). 1169 stiftete Manuel Komnenos den Mosaikenschmuck der Geburtskirche in Bethlehem. Die allgemein anerkannte Vormachtstellung, welche die byzantinische Kunst in Süd- und Osteuropa erringen konnte, blieb auch auf Mittel- und Westeuropa nicht ohne Wirkung.

Diese »byzantinische Welle« konnte selbstverständlich nicht ausschließlich von griechischen Künstlern getragen werden. Normannen, Venezianer, Illyrer, Slawen und Russen erwiesen sich als gelehrige Schüler, die bald auf die Mitarbeit von Künstlern aus Konstantinopel verzichten konnten. Man besann sich auf seine eigenen Kräfte, ging auch eigene Wege, die sich teilweise von älteren, autochthonen Ursprüngen herleiteten.[10] Solche Rückgriffe konnten in bestimmten Gegenden Blüten hervorbringen, die ihrerseits wieder eine Wirkung auf andere Gebiete, ja auch auf die Hauptstadt selbst ausüben konnten. Die Voraussetzung dazu hatte der Niedergang der »Hofschule« geschaffen — ihr war durch die zunehmende Schwäche der Zentralgewalt unter den späten Komnenenkaisern weitgehend der Boden entzogen; eine »Reichskunst«, die mit ihren wesentlichen Elementen in den geistigen und politischen Konzeptionen der Hauptstadt wurzelt, teilt mit dem Kaisertum nicht nur den Glanz, sondern auch den Verfall. Zeiten der Not konnten nicht ohne Wirkung auf das Kunstschaffen bleiben und die Auflockerung des exklusiven Hofstils ist die unmittelbare, unvermeidliche Folge. Indessen wurden in Byzanz nicht nur die neuen Strömungen aufgegriffen, sondern man beteiligte sich auch selbst an der Konzipierung neuer Ideen. Hat sich Konstantinopel immer als der berufene Hüter des antiken Erbes betrachtet, so durfte man auch jetzt wieder aus diesem unerschöpflichen Schatz die Elemente auswählen, die zu einer Erneuerung der Kunst beitragen konnten. Nicht nur in der Buchmalerei, sondern auch in der Skulptur erfährt die antike Mythologie eine Wiederbelegung (Torcello, Kairos- und Ixionreliefs). Narrative Elemente treten jetzt auch in der Monumentalkunst stärker in den Vordergrund, teilweise auf der Grundlage frühchristlicher Buchillustrationen (San Marco). Die Lockerung der hieratischen Bindungen schloß aber auch die Gefahr eines Absinkens in ungeformte Roheit ein, einer Verwilderung der formalen und technischen Disziplin. Nicht wenige Reliefs können davon Zeugnis ablegen.

Mit all den genannten Kennzeichen ist kein eigentlicher »Stil« charakterisiert. Viele, auch scheinbar sich widersprechende Erscheinungsformen können aus dieser (hier nur als Grundlage zu verstehenden) Haltung erwachsen. Als eine Übergangszeit weist das 12. Jahrhundert kein einheitlich geschlossenes Gefüge auf, sie ist vieldeutig und vielschichtig angelegt. So ist beispielsweise hinsichtlich der Proportionierung der Figuren eine merkwürdige Beobachtung zu machen. Neben Gestalten, die sich durch betont gedrungenen Körperbau auszeichnen, durch große Köpfe mit weit geöffneten Augen, begegnen uns andere Figuren, bei denen kleine Köpfe auf schmalen, zierlich bewegten Körpern sitzen. Beiden gegensätzlichen Typen ist eins gemeinsam: die Verleugnung der klassischen Proportion.[11] Es ist nicht möglich, diese beiden Gruppen, die übrigens bei weitem nicht den gesamten Denkmälerbestand umfassen, als aufeinander folgend zu betrachten, höchstwahrscheinlich bestanden beide Möglichkeiten — und etliche andere — gleichzeitig.

Man neigt dazu, antiklassisch gerichtete Tendenzen in der byzantinischen Kunst auf die in konservativer Gesinnung verharrenden Klosterwerkstätten zurückzuführen. Das Mönchstum, der Aristokratie und dem Humanismus der Hauptstadt gleicherweise fern-

stehend, hütete eine künstlerische Tradition, die sich durch starre Formelhaftigkeit, asketische Strenge und expressiven Spiritualismus auszeichnet. Figurationen dieser Art treten in mittelbyzantinischer Zeit immer wieder auf. Die Hofkunst der Metropole begünstigte indirekt die Ausbreitung solcher Strömungen, da sie durch ihre Exklusivität das naiv-wundersüchtige Volk weniger zu fesseln vermochte als die in ihrer abstrahierten Übermenschlichkeit eindringlich fordernden Gestalten jener Richtung, die man gemeinhin mit dem Begriff »Mönchskunst« identifiziert.

Allerdings ist im 12. Jahrhundert eine scharfe Trennung der Begriffe Mönchskunst und Hofkunst nicht mehr überall möglich. Die Vielgestaltigkeit der Kunstformen dieser Zeit läßt sich mit der Vorstellung einer »Polarität« nicht in Einklang bringen. Wechselseitige Einwirkungen haben die Grenzen verwischt, Elemente der Hofkunst treten auch weit außerhalb der Hauptstadt stärker in den Vordergrund, wenn auch teilweise vereinfacht und entstellt. Selbst im fernen Kappadokien, der Hochburg des Mönchtums, konnten die Maler in den Höhlenkirchen von Göreme bei anspruchsvolleren Werken ihre Abhängigkeit von Konstantinopler Vorbildern nicht verleugnen, nicht minder die Freskanten der Latmosklöster, was bei diesen auch schon durch die geringere Entfernung zur Hauptstadt erklärlich ist. Bei Reliefs wie die der Orans und des Michael in Berlin (Nr. 33), welche von *Abb. Seite 98* »orientalischer« Strenge und beinahe bedrohlicher Herbheit sind, sieht man doch deutlich, wie sich der Bildhauer bemühte, den »klassischen« Lösungen nachzueifern. — Der monastischen Kunst war es bestimmt, in der Masse des für Bildmagie empfänglichen Volkes beheimatet zu bleiben, als ein »unterer« Ausläufer der »offiziellen« Kunst. Daher ist sie größtenteils der Volkskunst zuzurechnen, in der sich immer und überall der Wille zum gesteigerten Ausdruck einerseits und zur strengen Formbindung andrerseits wiederfindet. Indessen kann man nicht daran zweifeln, daß auch außergriechische Einwirkungen hier mitsprechen.

In der Reliefplastik des 12. Jahrhunderts hat auch das »monastische« Element Spuren hinterlassen, aber im ganzen gesehen sind es, wie auf S. 34 f. anzudeuten versucht wurde, andere Impulse, die der Plastik dieses Jahrhunderts ihr Gesicht geben, Erneuerungsbestrebungen, die weder aus mönchischem Denken noch aus orientalischen Quellen ableitbar sind.

Eine Unterscheidung der Zugehörigkeit zum 12. oder 13. Jahrhundert ist bei vielen Reliefs kaum möglich. Nach 1204 ist die bildhauerische Produktion nicht abgebrochen, aber auf Grund der anspruchslosen Stücke dieses Zeitraumes kann man von einem langsamen Auslaufen sprechen, das erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts von dem sich nun kräftig entwickelnden Paläologenstil aufgefangen wird. Der Versuch von O. Demus, die Genesis des Paläologenstils in der Malerei zu erhellen,[12] muß für die Reliefplastik aus Mangel an qualitätvollen Stücken aus dem 13. Jahrhundert unfruchtbar bleiben.

b) Spätbyzantinische Zeit

Im Gegensatz zur Mosaik- und Freskokunst erfuhr die Reliefplastik in der spätbyzantinischen Epoche keine neue Blütezeit. Zwar werden weiter Reliefikonen geschaffen, aber eine innere Auflösung greift um sich, die durch mehrere Faktoren verursacht wird. Der weitgehende Verzicht auf repräsentative Monumentalität, welcher die spätbyzantinische Zeit kennzeichnet, entzog der Reliefplastik eine ihrer wesenhaften Grundlagen. Es konnte ihr aber auch kaum ein Gewinn aus den neuen Ideen des Paläologenstils erwachsen, denn dieser strebte Zielen zu, die der Plastik fremd bleiben mußten.

Die Paläologenkunst bevorzugte die bewegte Figur, die lockere Gruppierung in weiten Räumen. Ihre Gestalten, in flatternde Gewänder gehüllt, wirken wie von der Last des Körpers befreit. Die in Weiß aufgesetzten, vielfach gebrochenen Lichtstreifen dienen weniger der Modellierung des Volumens, sondern sie überspinnen die Gestalten mit einem äußerst dekorativen Muster von juwelenhafter Brillanz.

Künstlerische Bestrebungen dieser Art ließen wenig Raum für die Wertschätzung spezifisch plastischer Qualitäten, und es ist sicher kein Zufall, daß aus jener Zeit, in der der Paläologenstil seinen Höhepunkt erreicht (1. Viertel 14. Jahrhundert: Karije Djami), keine Konstantinopler Reliefikonen überliefert sind. Diejenigen, welche möglicherweise dort entstanden sind, gehören noch dem 13. Jahrhundert an, ein einzelnes Relief aus dem 15. Jahrhundert dagegen zeigt kaum Beziehungen zur Paläologenkunst. Indessen darf man keine zu weitreichenden Schlüsse ziehen — letzten Endes wissen wir nicht, in welchem Umfang die Reliefplastik auch in Konstantinopel noch betrieben wurde. Es sind Nachrichten überliefert, daß auch die Rundplastik noch nicht außer Gebrauch gekommen war.[13]

In Griechenland (einschl. Nordmakedonien) dagegen sind uns die Denkmäler zahlreicher erhalten geblieben, doch auch bei ihnen zeichnet sich nur selten eine Spur der paläologischen Kunstblüte ab. Dafür werden hier in dieser Zeit Einflüsse aus der westlichen Kunst in steigendem Maße wirksam, da Griechenland zum großen Teil unter der Herrschaft fränkischer Herzöge steht. Fragmente rein gotischer Madonnenfiguren aus Marmor, die von französischen Bildhauern gearbeitet sein müssen, bewahrt das Byzantinische Museum in Athen. Auch eigenartige Mischformen treten auf: ebenfalls in Athen befinden sich skulpierte Bögen, die von einem griechischen Steinmetzen in Anlehnung an die Formen gotischer Portalplastik geschaffen wurden.[14] Daneben lebte aber der durch die Feindschaft zu den »Franken« gestärkte Konservativismus, der sich in mehr oder weniger rein byzantinischen Formen erging, weiter. Das war naturgemäß an allen solchen Orten der Fall, an denen die Franken weniger oder nur kurze Zeit in Erscheinung traten, so in Mistras, Epirus, in Teilen von Makedonien und im Gebiet des Pelion.

Vor allem in Epirus konnte sich das griechische Element nach 1204 in bedeutendem Umfang aktionsfähig erhalten; Arta als Hauptstadt des Despotats erlebte im 13. Jahrhundert eine glanzvolle, wenn auch kurze Blüte. Eine Zeitlang schien es, als sollte dem ehrgeizigen Theodor Angelos die Wiedergewinnung der Kaiserstadt gelingen. Die Er-

oberung von Thessaloniki (1224) und die Kaiserkrönung des Theodor bildeten den Höhepunkt des westgriechischen Teilreiches, das sich dann aber in der Folgezeit den beiden mächtigen Rivalen, dem Bulgarenzar Ivan II. Asen und Johannes Vatatzes von Nikaia nicht gewachsen zeigte. Der Zusammenbruch des Saloniker Kaisertums (1246) hatte aber für den Epirus selbst keine unmittelbaren Folgen, da die Despoten von Arta sich schon vorher von Thessaloniki gelöst hatten. Epirus hatte seine große Rolle in der Politik ausgespielt, konnte aber seine Unabhängigkeit noch für fast hundert Jahre aufrechterhalten.[15]

Von der Kunstblüte der epirotischen Metropole im 13. Jahrhundert zeugen noch eine Reihe von erhaltenen Kirchen, in erster Linie der sich weit über provinzielle Maßstäbe erhebende Bau der Hofkirche, der »Parigoritissa« geweiht. In ihr haben sich byzantinische und gotische Bauelemente zu einer reizvollen Mischung zusammengefunden. Auch eine ausgedehnte skulpturale Tätigkeit ist aus vielen Resten nachweisbar,[16] darunter auch Reliefikonen, allerdings geringerer Qualität und in bruchstückhaftem Zustand.

Eine bescheidene Blüte erlebten im 13. Jahrhundert die Landschaft am pagasitischen Golf und Kastoria (Makedonien). Ihre Ursache liegt u. a. in der Ansiedlung reicher Konstantinopler Familien, vor allem in Makedonien. Es ist nicht ausgeschlossen, daß auch Kunstwerke aus Konstantinopel ihren Weg dorthin fanden. So glaubt Sotiriou[17] bei den Reliefikonen aus Kastoria hauptstädtischen Ursprung annehmen zu können. Da es sich aber ausschließlich um Holzreliefs handelt, ist der Gedanke an eine speziell makedonische Eigenart wohl nicht ganz abwegig.

Im 15. Jahrhundert stand Konstantinopel selbst im Zeichen der endgültigen Auflösung. Die starke Überfremdung ihrer Bevölkerung hatte ihr Teil dazu beigetragen, der Stadt mehr und mehr ein internationales Gepräge zu verleihen, wobei das grundsätzlich schon immer kosmopolitisch eingestellte Griechentum im zunehmenden Maße in die Rolle des primus inter pares gedrängt wurde. Kaiser, die jahrelang den Westen bereisten, um sogar für den Preis der Orthodoxie Hilfe für die bedrohte Stadt zu erbitten, hatten mit ihrer Macht auch einen guten Teil des Glanzes eingebüßt, der diese Macht zu einem beinahe religiösen Begriff verklärt hatte. Der Herrscher über ein Weltreich war zu einem Stadtkommandanten geworden, der freilich mit unerschütterlichem Willen seine Ansprüche als Oberhaupt der christlichen Ökumene aufrecht erhielt, obwohl diese, wie man genau wußte, jeglicher realen Grundlage entbehrten.

Indessen war das geistige Leben noch nicht erloschen. Wissenschaft, Philosophie und auch die Kunst wurden in bescheidenerem Maße weiter gepflegt; bis zum Ende blieb die dürftig gewordene Kasse der Kaiser für Aufträge an Gold- und Silberschmiede geöffnet. Freilich bewahren die wenigen Denkmäler, die in den letzten Jahrzehnten der Kaiserstadt geschaffen wurden, kaum einen Abglanz der ehemaligen Pracht.

c) Nachbyzantinische Zeit

Für das Weiterleben der Reliefplastik nach 1453 ergaben sich neue Grundlagen, die durch die historisch-politische Situation des christlichen Ostens bedingt waren. Diese war nicht an allen Orten gleich geartet. Während Kleinasien mit Ausnahme einiger Städte, in denen das griechische Element sich stark genug erhielt (z. B. Smyrna), im wesentlichen islamisiert wurde, blieben Griechenland und die Ägäis weiterhin Streitobjekt zwischen Osmanen und Venezianern. Dabei waren beide Mächte je nach der politischen Lage bemüht, die griechische Bevölkerung entweder durch Zubilligung gewisser Freiheiten auf ihre Seite zu ziehen oder durch Gewalt zum Gehorsam zu zwingen. Wenn auch solche Anstrengungen letzten Endes ohne Erfolg blieben, so war das orthodoxe Griechentum doch zu völliger politischer Bedeutungslosigkeit verurteilt. In einem solchen Klima mußte die ursprünglich auf Glanz und Pracht berechnete Hofkunst zu reiner »Volkskunst« absinken, die ein anspruchsloses Dasein in entlegenen Klöstern fristete. Der Athos, der seine Unabhängigkeit bewahren konnte, bildet auch nur bis zu einem gewissen Grade darin eine Ausnahme, ebenso wie Kreta, das nach wechselvoller venezianischer Herrschaft erst 1669 von den Türken erobert wurde. Neben diesen wichtigen Zentren blieben noch eine Reihe von »Oasen«, in denen das Griechentum sich verhältnismäßig frei entfalten konnte, die Inseln.[18]
Trotz der stellenweise nicht ungünstigen Situation konnte von einer kontinuierlichen Weiterentwicklung der Künste nicht mehr die Rede sein. Der Verlust der Hauptstadt machte es deutlich, wie sehr die byzantinische Kunst von ihr gelebt hatte und mit ihr verbunden gewesen war. Daran hatte auch die Tatsache nichts geändert, daß seit dem 12. Jahrhundert sich in der Provinz in stärkerem Umfang künstlerische Kräfte zu regen begonnen hatten, die eine gewisse Unabhängigkeit von der Metropole erlangten. Jetzt, wo die Kunst ausschließlich den Händen der Mönche anvertraut war, wo sie keiner theokratischen Reichsidee mehr zu dienen hatte, war sie von ihren eigentlichen Wurzeln getrennt. Wir erleben das eigenartige Schauspiel, wie eine vorwiegend aristokratische Kunst als Erbe einer Bevölkerungsschicht von Kleinbürgern, Bauern und Mönchen zufällt, die, einer glanzvollen Vergangenheit eingedenk, dieses Erbe so getreu wie möglich zu verwalten suchen. Unter diesem Gesichtspunkt ist das nachbyzantinische Kunstschaffen zu verstehen, dem es gewiß nicht an Höhepunkten gefehlt hat. Dabei kann es nicht verwundern, wenn manche nicht mehr verstandene Züge entstellt wurden, daß komplizierte und aufwendige Verfahren vereinfacht und auch vergröbert wurden, daß Elemente ausgeschieden werden, die sich der neuen Umgebung nicht anpassen ließen, daß schließlich auch in wachsendem Umfang Züge auftreten, die den auch in dieser Zeit nie völlig abgerissenen Kontakt mit dem Abendland verraten. Nicht zu vergessen sind auch jene Fälle, wo eine Rückentwicklung zu magischer Zeichenhaftigkeit stattfindet.
Die Reliefikonen der nachbyzantinischen Zeit erheben sich größtenteils nicht über das Niveau roher Handwerksarbeit. Wichtiger aber erscheint die Tatsache, daß sie überhaupt

noch geschaffen wurden, daß man auch auf diesen Teil des »Erbes« nicht verzichten zu können glaubte. Doch nicht nur dies scheint das Fortbestehen der sakralen Skulptur gewährleistet zu haben. Daß hier, auf griechischem Boden, plötzlich uralte Gebräuche wieder an die Oberfläche treten können, davon zeugt ein merkwürdiger Vorgang, der sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Eleusis abspielte.

Die englischen Reisenden Clarke und Cripps fanden im Jahre 1801 in einer Höhle bei Eleusis eine bekränzte antike Demeterstatue, vor der Opfergaben niedergelegt waren. Die Einwohner der Gegend äußerten auf Befragen, daß es sich um die ἁγία Δήμητρα handele (eine Heilige, nach der man vergeblich im Heiligenkalender suchen würde!), die ihnen eine gute Ernte verschaffe. Die Engländer nahmen die Statue, nicht ohne einen erheblichen Tumult verursacht zu haben, mit nach England, wo sie heute im Museum von Cambridge aufbewahrt wird.[19] Noch zehn Jahre später berichtet Dodwell, daß sich die Bauern von Eleusis über ihre seit jener Entführung immer schlechter werdenden Ernten beklagten.

Es wäre interessant zu wissen, ob die Verehrung der Demeterstatue in Eleusis aus antiker Zeit ohne Unterbrechung geübt wurde oder später erst wieder in Brauch kam. Immerhin ist dieser Fall von verblüffender Deutlichkeit und läßt ahnen, was alles in den Volksschichten möglich war, bei denen das Bild an sich von vornherein im Ansehen des Heiligen steht.

Von der Umdeutung und Umarbeitung antiker Reliefs in christliche Heilige haben wir schon gehört (S. 16), einen anderen Fall aus dem 19. Jahrhundert berichtet L. Heuzey[20] aus Apollonia in Epirus (Albanien), wo ein über dem Kirchenportal eingemauertes antikes Reiterrelief als hl. Georg verehrt wurde.

Angesichts solcher Vorgänge kann es nicht verwundern, daß der Klerus, der vielleicht besser unterrichtet war, der Verehrung von Skulpturen überhaupt mit großem Mißtrauen begegnete. Man wollte verhindern, daß sich das Volk, wenn auch unwissentlich, dem Götzendienst hingab. Im Jahre 1679 ließ ein orthodoxer Priester in Athen eine eben gefundene Statue der »Panagia« zerschlagen, um sich nicht dem Vorwurf der Götzenanbetung von seiten der in Athen ansässigen Katholiken auszusetzen.[21] Es ist sehr fraglich, ob es sich um eine »Panagia« gehandelt hat, eher läßt sich an eine antike Statue denken, die hier der Rechtgläubigkeit geopfert wurde.[22] A. Dumont[23] berichtet über eine byzantinische Skulptur der Muttergottes in Myriophyto am Marmarameer, die auf Veranlassung des zuständigen Metropoliten verborgen wurde, da eine Statue gegen die kanonischen Gesetze verstoße.[24] Die Belege für die skulpturfeindliche Einstellung des Klerus in nachbyzantinischer Zeit könnte man noch vermehren, was aber hier nicht geschehen soll. Jedenfalls ist es nicht unwahrscheinlich, daß diese Stellungnahme der Gefahr einer »Verwechslung« heiliger und heidnischer Bilder vorbeugen sollte, eine Gefahr, die durch die ausgeprägte Bilderfreundlichkeit des griechischen Menschen nur vergrößert wurde. Schließlich glaubte auch die unter Verfolgung leidende orthodoxe Kirche in keinem Punkte der Glaubenslehre Nachlässigkeit dulden zu dürfen, in der an sich richtigen Erkenntnis,

daß nur die größte Strenge und die peinliche Beobachtung der kanonischen Überlieferung — bzw. dessen, was man inzwischen dafür hielt — die Auflösung der Kirche innerhalb einer Welt von Feinden verhindern könne.

Trotz allem wurde die Reliefplastik weiter geübt. Nahezu alle Stücke stammen von den Inseln. Ein Zusammenhang untereinander besteht nicht, zumal sie sich auch auf den großen Zeitraum vom 15. bis zum 19. Jahrhundert verteilen.

Noch aus dem 15. Jahrhundert stammen die Heiligenreliefs, die an verschiedenen Toren der Befestigung von Rhodos eingemauert sind. Sie gehören zu den wenigen, bei denen das byzantinische Element noch merkbar vordringt, im übrigen hatte die Herrschaft der Johanniter dem Kunstschaffen der Insel ein durchweg westliches Gepräge verliehen.

Die Insel Chios konnte sich in nachbyzantinischer Zeit weitgehender Freiheiten erfreuen, die die Sultane der reichen Insel als Lieferantin des begehrten Mastix zugestanden hatten. Die wirtschaftliche Blüte fand allerdings keine entsprechende Parallele in der Kunst. Eine große Zahl von Reliefikonen bezeugen eher den guten Willen als die Fähigkeiten zur Bewältigung einer solchen Aufgabe. Bei den meisten von ihnen handelt es sich um kleinformatige Stücke von teilweise barbarischer Rohheit, Fabrikate, die jedes Stilcharakters entbehren. Trotzdem waren sie offenbar sehr beliebt, und sie finden sich, soweit sie nicht in das Museum von Chios gelangt sind, über den Portalen vieler chiotischer Kirchen.

Wie die Reliefplastik bis zuletzt an der Geschichte der byzantinischen Kunst teil hat, so fällt auch der Zeitpunkt des endgültigen Absterbens für beide zusammen. Merkwürdigerweise ist es das Jahr 1821, die Zeit also, in der die ersten Schritte zur Befreiung des griechischen Mutterlandes unternommen wurden. Merkwürdig insofern, als das Kulturerbe, an dem man jahrhundertelang mit Inbrunst und Zähigkeit trotz Not und Bedrohung festgehalten hatte, im Augenblick der Befreiung einfach wie ein überflüssig gewordener Gegenstand fallen gelassen wurde. Wohl wurden wieder Ikonen gemalt, aber in ihnen ist die Linie zum Byzantinischen endgültig abgebrochen. Und Reliefikonen kennt die befreite orthodoxe Kirche überhaupt nicht mehr.[25]

Es wurde nicht der Versuch gemacht, in der Gruppe der nachbyzantinischen Reliefikonen Vollständigkeit zu erreichen, denn das würde ihnen rein zahlenmäßig ein Übergewicht gegenüber den früheren geben, das ihnen ihrer Bedeutung nach nicht zukäme. Außerdem ist bei vielen von ihnen die Erinnerung an byzantinischen Stil so abgeschwächt, daß sie nur noch auf Grund ihres Standortes und ihrer Beschriftung als »Ikone« anzusprechen sind. Deswegen ist der Abschnitt über die nachbyzantinische Reliefikone nur als ein Anhang zu betrachten, der nichts anderes als das langsame Versiegen und schließliche Verschwinden der plastischen Ikone in der ostkirchlichen Kunst an einigen Beispielen aufzeigen soll.

Anmerkung [1] H. Schrade, Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik. Westfalen 35, 1957, 52 ff.

[2] Entstanden unter Bischof Ramwold (1049—64). Propyläen-Kunstgeschichte VI, Abb. 540.

Anmerkung [3] H. Schrade, a. a. O. 33 f.

[4] z. B. Grabrelief einer Maria Paläologina in Instanbul, Archäol. Mus.; Buckler, Mélanges Schlumberger 521.

[5] Vgl. Seite 29.

[6] G. A. Sotiriou, Recueil 125 f.

[7] J. Strzygowski, RQ. 7, 1893, 4; M. Vloberg, Mère de Dieu, 19 ff.; M. Vloberg, Maria 2, 1952, 403 ff.; R. Jaques, RDK. 2, 821; Th. Klauser, Jahrbuch f. Antike und Christentum 2, 1959, 115 ff.

[8] O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, 21.

[9] im Gegensatz zur Hodegetria, in der die Byzantiner ihr »Palladion«, die Hüterin der Stadt verehrten.

[10] Bei den Bevölkerungsumwälzungen, die sich im Verlauf des 1. Jahrtausends und auch später im byzantinischen Reich abspielten, ist es allerdings außerordentlich schwierig, zu beurteilen, was wirklich autochthon ist. Man denke z. B. an die Einflüsse orientalischer Ornamentalplastik, die im 9.—11. Jahrh. an bestimmten Orten Griechenlands spürbar werden (Hosios Lukas, Kuppeltambour der Nebenkirche; Reliefplatten im Byz. Museum Athen; Skripou u. a.).

[11] die auch in der Paläologenzeit nicht wieder in der Form gültig wurden, wie sie es in der Makedonenepoche gewesen waren.

[12] O. Demus, Berichte zum 11. Intern. Byz.-Kongreß 1958, IV, 2; 22 f.

[13] Nikephoros Gregoras (Byz. Geschichte VI, 9. § 1, 202) erwähnt eine silberne Statue des Erzengels Michael, die von Mich. Paläologos gestiftet worden war. Dieselbe Statue meint auch Greg. Pachim. (Andron. Paläolog. III, 15) F. W. Unger, Quellen 99. Stephan von Nowgorod sah in der »Nea« eine Christusstatue von Lebensgröße (B. de Khitrowo, Itinéraires Russes en Orient I, 1; 120.).

[14] L. Bréhier, Mélanges Schlumberger, 425. Vgl. auch Anm. 16.

[15] 1340 wurde es von Byzanz unterworfen, 1348 von den Serben erobert.

[16] Die Spitzbögen der Arkaden in der Parigoritissa sind mit szenischen Darstellungen versehen, die, obwohl von griechischer Hand ausgeführt, von gotischer Portalskulptur abzuleiten sind. In der Kirche der hl. Theodora befindet sich das Grab einer Despotin von Arta, die mit ihrem Sohn auf der marmornen Grabplatte, von zwei Engelhalbfiguren flankiert, dargestellt ist (K. A. Orlandos, ABME. 2, 1936, 105 f.).

[17] G. A. Sotiriou, Mélanges Diehl 2, 178 f.

[18] Bei diesen beschränkte sich die türkische Herrschaft meistens auf die nominelle Anerkennung der Oberhoheit und die Zahlung eines jährlichen Tributs.

[19] J. C. Lawson, Modern greek folklore and ancient greek religion, 79 f.

[20] L. Heuzey, Mission archéologique de Macédoine, 400, pl. 33, fig. 2.

[21] De Laborde, Athènes aux XV.-XVII. siècle I, 192.

[22] De Laborde denkt an die Eirene des Kephisodot!

[23] A. Dumont, Revue archéologique 22, 1871, 223.

[24] Dieses von Dumont hochgepriesene Werk muß wohl leider als verschollen gelten.

[25] Bezeichnenderweise lassen sich die Reliefikonen in Chios bis an den Anfang unseres Jahrhunderts verfolgen: Die Insel wurde erst 1913 griechisch!

a) MITTELBYZANTINISCHE ZEIT

1 ISTANBUL, Archäol. Museum (Nr. 3914). Marmor, 99 x 200 cm[1]

Im Verlauf der französischen Ausgrabungen im Manganenviertel an der Serailspitze wurden im Jahre 1921 die Fragmente einer großen Reliefikone aus einem Brunnen geborgen, der sich vor dem Eingang des ehemaligen Georgsklosters befindet, nahe dem Palast des Kaisers Konstantin IX. Monomachos.[2]
Trotz der unvollständigen Erhaltung — es fehlen Kopf, linke Hand, linker Unterschenkel und beide Füße — fällt die hervorragende Qualität dieses Reliefs sofort ins Auge. Die Faltengebung ist von außerordentlichem Reichtum, die Ausführung fein und der Gesamteindruck trotz der strengen Linienführung von harmonischer Ausgewogenheit.
Nicht nur die Fundstelle legt den Gedanken nahe, dieses Werk mit der Regierungszeit des Konstantin Monomachos (1042—55) in Verbindung zu bringen,[3] einer Zeit, in der das geistige Leben der Hauptstadt in voller Blüte stand, die erfüllt war von den humanistischen Ideen eines Michael Psellos und seines Kreises. Der an klassischen Vorbildern geschulte Geist dieser Jahrzehnte hat auch dem Mangana-Relief seinen Stempel aufgedrückt. Indessen ist aber auch nicht zu übersehen, wie weit und in welcher Richtung sich dieses Werk des 11. Jahrhunderts von den ebenfalls antiken Vorbildern verpflichteten Gestalten des 10. Jahrhunderts, wie sie uns vor allem aus der Buchmalerei (Paris, Bibl. Nat. Nr. 510; Bibl. Nat. Nr. 139; Sinai, Cod. 204; Vatikan Cod. gr. Nr. 1; Cod. gr. Nr. 1613) und den Elfenbeinreliefs (Goldschmidt-Weitzmann II, Nr. 1, 3, 4, 7 u. a.) entgegentreten, entfernt hat: die Beweglichkeit der Glieder ist fast verlorengegangen, lang durchlaufende Parallelfalten bewirken eine gewisse Straffheit und Härte, auf kurvige Falten ist weitgehend verzichtet worden. Die nahezu gleichartige Herausarbeitung beider Beine schwächt das Stand- und Spielbein-Motiv ab und läßt eine Tendenz zur Symmetrie deutlich werden, die allerdings der monumentalen Wirkung zugute kommt.
Die Durchbohrung der Hände — auch die verlorene Linke war durchbohrt, wie wir aus der Analogie zu anderen Denkmälern schließen können — weist uns auf einen besonderen Sachverhalt hin. Im 2. Buch »De ceremoniis« Kap. 12 des Konstantin VII. wird anläßlich der Beschreibung des alljährlich in der Blachernenkirche stattfindenden rituellen Bades des Kaisers eine »Marmorjungfrau« erwähnt, aus deren Händen das Wasser in die Piscina strömt, in der der Kaiser badet. Diese Stelle ist uns besonders wichtig: Sie erweist, daß es auch schon im 10. Jahrhundert Reliefikonen gab — denn um eine solche muß es sich gehandelt haben —, und sie gibt uns eine Erklärung für die an zahlreichen Orans-Reliefs angebrachte Durchbohrung der Hände.[4] Das Relief hat als »Brunnenfigur« gedient. Man darf diesen Gedanken nicht falsch verstehen,[5] wenn uns diese Tatsache zunächst als unvereinbar mit der Heiligkeit der Ikone erscheint. Es handelt sich natürlich nicht um gewöhnliche Brunnen, da es sich, wie bei der Quelle in der Blachernenkirche, nicht um gewöhnliches Wasser handelt, sondern um ἁγίασμα, heiliges, wundertätiges Wasser. Hier

begegnen uns uralte Vorstellungen[6] von der wasser-, d.h. lebenspendenden Gottheit. In Byzanz gewannen diese Vorstellungen unter dem Begriff der Muttergottes als »ΖΩΟΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ« feste Formen[7] (vgl. Psalm 36, 10). In mittelbyzantinischer Zeit hat die Zoodochos Pighi noch keinen eigenen ikonographischen Typ entwickelt, sie tritt als reine Orans auf, die das heilige Wasser mit ihren Händen spendet.[8] Daß die in ihrer Vermittlerrolle begründete, gnadenspendende Kraft der Panagia in so sinnfälliger, ja handgreiflicher Form ihren Ausdruck finden konnte, steht vielleicht im Gegensatz zu den rein spirituell gefaßten ikonologischen Definitionen der byzantinischen Theologie, die wir gern als unbedingt verbindlich für den orthodoxen Bilderkult verstehen. Das besagt aber nur, daß kirchliches Brauchtum gerade in Byzanz z. T. aus Wurzeln gespeist wurde, die tiefer verankert waren als feingeschliffene theologische Überlegungen.

Das häufig vorkommende Relief der Maria orans als Zoodochos Pighi trat wohl ausschließlich in Verbindung mit heiligen Quellen auf. Diese entsprangen entweder in kryptenartigen Räumen wie in der Blachernenkirche oder in der Kirche selbst (Hagia Eirene), in besonderen Nebenräumen oder auch außerhalb im Freien wie in der Manganenkirche.[9] Die Aufstellung der Reliefs war also nicht irgendwie von der Architektur der Kirche, sondern vom Ort der Quelle abhängig. Wir werden auf die Bedeutung dieser Tatsache zurückkommen (S. 142).

Anmerkung 1 R. Demangel u. E. Mamboury, Le Quartier des Manganes et la première région de C/ple, 155 f.; Ch. Diehl, Manuel d' art byzantin 2, 653; R. Demangel, BCH. 62, 1938, 434; S. Bettini, La scultura bizantina 2, 34; Ph. Schweinfurth, Die byzantinische Form, 82; O. Wulff, Handbuch, Erg.-Bd.84; A. Müfid, AA. 46, 1931, 195 f., Th. Makridis, Epetiris 8, 1931, 333; D. Talbot-Rice, Kunst aus Byzanz, 72.

2 vgl. die Pläne bei Demangel-Mamboury, a. a. O., pl. 3.

3 Unter Konstantin IX. erscheint die Orans erstmalig auf Münzen. Vgl. J. Ebersolt, Sanctuaires de Byzance, 50, fig. 7.

4 G. A. Sotiriou, Recueil, 131. Die Kalkspuren, die sich im Innern des Bohrkanals befinden, bestätigen diesen Sachverhalt. — Die Muttergottes in der Blachernenkirche darf vielleicht als das Vorbild für alle anderen Reliefs gleichen Typs angesehen werden, die ja auch immer die »Blacherniotissa« zeigen.

5 Wir erinnern uns an die Skulpturen des Guten Hirten, die Konstantin als Brunnenfiguren an den Plätzen von K/pel aufstellen ließ (Seite 27, Anm. 12).

6 F. Poulsen, Acta Archaeol. 16, 1945, 192.

7 Johann Georg v. Sachsen, BZ. 18, 1909, 183; J. Ebersolt, Sanctuaires de Byzance, 61; M. Didron, Manuel, 288; M. Vloberg, Mère de Dieu, 132. Einige wertvolle Hinweise zum Fragenkomplex der Z. P. verdanke ich Herrn Dr. Muthmann, Athen, der im Rahmen einer gegenwärtig in Vorbereitung befindlichen, umfassenderen Arbeit über die »Mutter an der Quelle« der Z. P. eine eigene Studie widmen wird.

8 Der russische Pilger Stephan von Nowgorod berichtet von einem Mosaikbild des Heilands an einer Mauer in K/pel, aus dessen Fußwunden heiliges Wasser floß. (B. de Khitrowo, Itinéraires Russes en Orient I, 1, 116).

9 B. de Khitrowo, a. a. O. 230. Es handelt sich hier nicht um unser Relief.

2 VENEDIG, S. Marco. Marmor, ca. 80 x 140 cm[1]

Die Maria orans im nördlichen Seitenschiff von San Marco gilt als die älteste der insgesamt sechs Madonnen gleichen Typs in derselben Kirche. Höchstwahrscheinlich handelt

es sich um ein byzantinisches Original, welches sich aber wegen der hohen Anbringung und der häßlichen modernen Vergoldung nur schwierig zu erkennen gibt.[2]
Die Proportionen sind, wie bei der Mangana-Orans, schlank und gestreckt, aber die Faltengebung ist schlichter und großzügiger. Darüberhinaus sind Abweichungen festzustellen, die uns erlauben, hier von einem grundsätzlich anderen Typ zu sprechen. Sowohl dieser als auch der Mangana-Typ begegnen uns in mehreren Exemplaren. Die Unterschiede betreffen hauptsächlich das Standmotiv und die Anordnung des Untergewandes. Sind bei der Mangana-Madonna und den ihr folgenden Orans-Darstellungen beide Beine gleichmäßig kräftig betont und das rechte Bein Spielbein, so ist es das linke bei der Venezianerin und den sich ihr anschließenden Reliefs. Das Standbein tritt bei diesen unter dem Gewand nicht in Erscheinung. Von der rechten Hüfte fallen geradlinige Falten, die sich nach unten leicht auseinanderfächern. Das Heraustreten des linken Knies bewirkt eine Unterbrechung des strengen Faltenflusses, so daß eine leichte Bewegung entsteht. Über dem linken Fuß ist der Saum zurückgeschlagen. Alle diese Merkmale finden sich ebenfalls bei dem Hodegetria-Elfenbein des Erzbischöflichen Museums in Utrecht[3] aus dem 11. Jahrhundert, wo auch der Zickzacksaum des herabhängenden Mantelteils unter dem linken Arm in ähnlicher Form erscheint. Es wurde schon gesagt, daß es nicht nötig ist, solche Übereinstimmungen dahingehend auszudeuten, daß das Elfenbein der Reliefikone als Vorbild gedient hat.
Schwache Spuren deuten darauf hin, daß die Handflächen durchbohrt gewesen sind; es muß sich also auch bei diesem Relief um eine Zoodochos Pighi gehandelt haben.

Anmerkung 1 F. Ongania, La Ducale Basilica, testo fig. h, p. 138; O. Demus, The Church of San Marco in Venice, 124.

2 Der Nimbus dürfte überarbeitet sein. — Die Frage, welche der venezianischen Reliefs als original byzantinisch zu gelten haben, ist noch nicht in jedem Falle zufriedenstellend beantwortet. Ich habe in der vorliegenden Untersuchung alle die Stücke, die ich für venezianisch halte, stillschweigend übergangen und nur die einbezogen, bei denen die byzantinische Herkunft als sicher oder in hohem Grade wahrscheinlich angesehen werden kann. Auf die Darlegung der Gründe, die in den einzelnen Fällen die Entscheidung bestimmten, muß an diesem Ort verzichtet werden.

3 Goldschmidt-Weitzmann II, Nr. 46.

3. BERLIN, Staatl. Museen (Inv. Nr. 3248), Marmor, 102 x 155 cm[1]

Aus Konstantinopel stammt die fragmentierte Maria orans in Berlin, in der wir wieder eine »Zoodochos Pighi« erkennen — an der rechten Hand ist die Bohrung noch teilweise zu sehen.
Die Gestalt Mariae ist gegenüber der vorigen stark reduziert, die Faltengebung ist härter, schematischer, ohne Feinheiten. Die einzelnen Faltenzüge sind als scharfe, kantige Grate gegeben, am Oberkörper erscheinen sie treppenartig gestuft. Trotz dieses offensichtlichen Rückschrittes ist die Beziehung des Reliefs zur Venezianer Orans wie zum

Utrechter Elfenbein nicht zu verkennen. Das rechte Bein (Standbein) tritt nicht in Erscheinung, in ähnlicher Weise wie bei dem vorigen gehen lang ausfächernde Falten von der rechten Hüfte aus. Auch die beiden rund durchhängenden Mantelsäume zwischen den Ellenbogen finden sich unter der rechten Hand der Utrechter Hodegetria angedeutet.
Der Körperbau ist gedrungen, im Gesamteindruck matronenhafter als bei den bisherigen Madonnen. Dieses und die stärkere Plastizität verleihen der Berliner Orans eine gewisse »Erdenschwere«, die nicht nur aus den geringeren Fähigkeiten des Künstlers zu erklären ist. Das späte 11. Jahrhundert, dem das Relief angehören wird, bringt die Auflösung des aristokratischen Stils der Makedonenepoche, die Komnenenzeit kündigt sich an.
Von der ursprünglich rundbogigen Rahmenarkade sind nur Reste der gespindelten Säulen erhalten. Bemerkenswert ist, wie bei diesem Relief das Suppedaneum als wirklich horizontales Podium wiedergegeben ist, wodurch der Gestalt ein richtiges Stehen ermöglicht wird. Offensichtlich hat den Künstler der Gedanke an eine Standfigur in einer Nische zu dieser unter Reliefikonen einmaligen Form veranlaßt.

Anmerkung [1] O. Wulff, Handbuch 2, 606; O. Wulff, Katalog Nr. 1696; W. F. Volbach, Katalog, 21 f; K. Wessel, Rom — Byzanz — Rußland (Führer), 143 f.

4. ISTANBUL, Archäologisches Museum (Nr. 4212). Marmor, 46 x 63 cm[1]

Einige äußerliche Ähnlichkeit mit dem Berliner Relief zeigt die doppelseitig bearbeitete Platte mit je einer Maria orans auf jeder Seite. Das Stück wurde in Gül-Hané am selben Ort wie Nr. 1 gefunden. Die zweiseitige Bearbeitung erklärt Demangel[2] damit, daß zuerst die maßstäblich größere Figur geschaffen wurde, dann aber durch einen Bruch der Platte eine Wiederholung in kleinerem Maßstab auf der Rückseite nötig wurde. Diese Deutung hat viel Wahrscheinlichkeit für sich, zumal beide Seiten offensichtlich von der gleichen Hand gearbeitet sind. Der Umstand, daß wir es hier mit dem rohen und ungeschickten Werk eines anspruchslosen Handwerkers zu tun haben, läßt eine genauere Datierung fast unmöglich erscheinen, da wirklich bedeutungsvolle stilistische Kennzeichen kaum vorhanden sind. Die erwähnte Ähnlichkeit mit der Berliner Orans, die sich auf die Gewandanordnung und die Bevorzugung gestraffter, paralleler Faltenzüge erstreckt, erlaubt aber, die Arbeit in zeitliche Nähe zu jener zu stellen.
Nur selten sinkt die Qualität der Reliefikonen in mittelbyzantinischer Zeit auf eine so niedrige Stufe. Erstaunlich nur, daß es in Konstantinopel selbst geschehen konnte, und ein Beweis dafür, daß nicht alles, was in der Hauptstadt geschaffen wurde, als Hofkunst zu gelten hat. Man möchte annehmen, daß hier ein zugewanderter Bildhauer am Werke war, der nicht nur ungeschult, sondern auch vom Geist der Metropole unberührt war.

Anmerkung [1] R. Demangel und E. Mamboury, a. a. O. 160; Th. Makridis, Epetiris 8, 1931, 329 f. Abb. 1, 2; A. Müfid, AA. 46, 1931, 196. Abb. 13.
[2] a. a. O. 161.

1 Istanbul, Orans



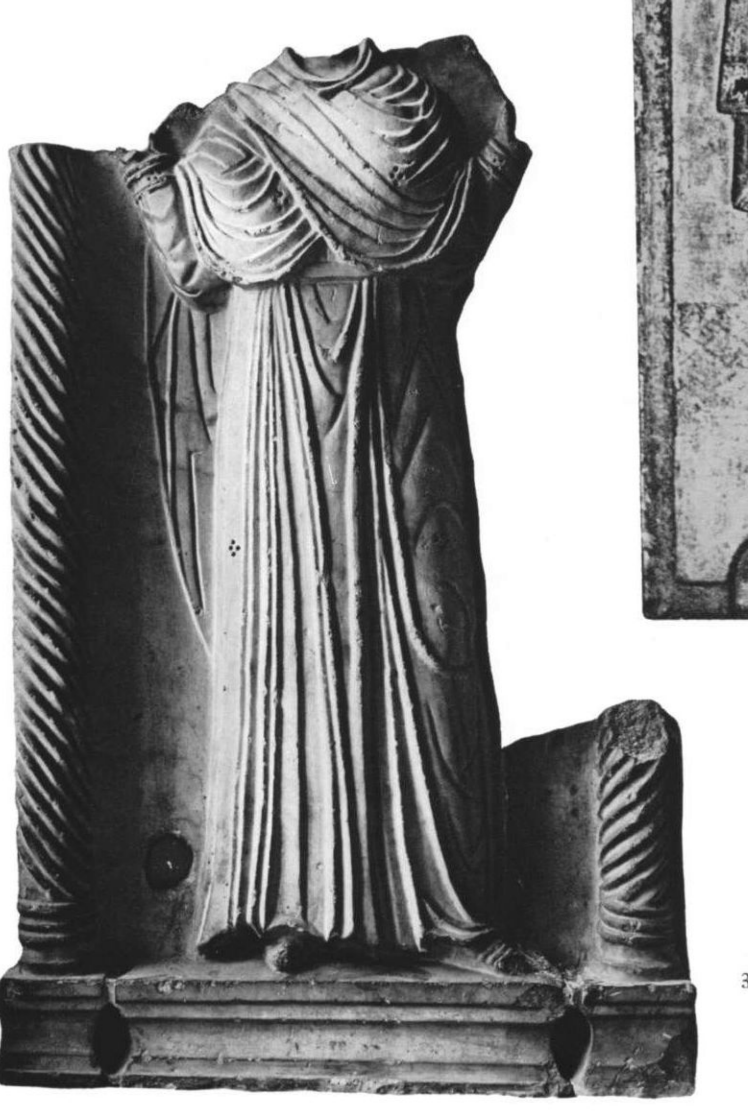
4 Istanbul, Orans — Vorder- und Rückansicht



2 Venedig, Orans

5 Ravenna, Orans





3 Berlin, Orans



6 Venedig, Platytera

5. RAVENNA, S. Maria in Porto. Marmor[1]

Nach einer alten Legende ist dieses bekannte Relief um das Jahr 1100 auf wunderbare Weise von Konstantinopel nach Ravenna verbracht worden. Die für die Betrachtung recht ungünstig hoch oben in einem barocken Hochaltar angebrachte Ikone verdankt — wenn man der Legende in diesem Punkte Glauben schenken darf — dieser frühen Überführung ihren ausgezeichneten Erhaltungszustand. Sie ist die einzige, an der noch die metallenen Kreuze erhalten geblieben sind, mit denen das Gewand an den Knien, den Schultern, Manschetten, den Zipfeln des Mantels und am Kopftuch geschmückt ist (vgl. S. 12 f.).
Die sehr qualitätvolle Arbeit bestätigt die Überlieferung von der hauptstädtischen Provenienz.[2] Formal schließt sie sich eng an die Mangana-Madonna an, viele Motive stimmen weitgehend überein: die gleichmäßige Betonung beider Beine, die Anordnung des Gewandes. Und doch ist ein deutlicher Unterschied nicht zu verkennen. Das Standmotiv ist bewegter, das Spiel der Falten eine Spur weicher und fließender gegenüber den kleinteiligen, etwas spröde wirkenden Parallelfalten der Mangana-Orans. Bei dieser wirken alle die Figur aufbauenden Elemente vereinzelt, der Körper hat etwas abstrakt Gerüsthaftes, wie auch die Gewandteile in deutlich unterschiedene Partien gegeneinander abgesetzt sind. Bei der Porto-Madonna dagegen ist ein organisches Zusammenspiel aller Teile erreicht. Sie behält zwar die Faltenmotive im Prinzip bei, doch sind sie vereinfacht und auch stellenweise zugunsten der Geschlossenheit in ihrer Struktur verändert. Ihr fehlt die großartige Monumentalität und Strenge, sie wirkt untersetzter, sie ist, wie die geringere Berlinerin, fraulicher, hier sogar mädchenhafter, dem Menschlichen nähergerückt.
Beachtenswert ist, wie die Falten auf den Oberschenkeln als flache, Y-förmige Stege gegeben sind. Sie entsprechen den weißen »Glanzlichterstreifen«,[3] die wir in der Malerei nach der Jahrtausendwende immer wieder antreffen. Es wurden also hier (und auch bei der Mangana-Orans und anderen finden wir sie) formale Eigenarten der Malerei übernommen, ohne daß man eine entsprechende spezifisch plastische Form dafür gesucht hätte. Das ist ein Vorgang, der sich in der byzantinischen Kunst öfters nachweisen läßt, da sie nicht die Plastik um der Plastik willen und die Malerei nicht um der Malerei willen ausübte.

Anmerkung 1 Ch. Diehl, Manuel 2, 653; Ch. Bayet, L'art byzantin, 186; Ch. Diehl, L'art chrétien primitif et l'art byzantin, 42, pl. XLVIII; M. Vloberg, Mère de Dieu, 22; O. Wulff, Handbuch 2, 606; R. Demangel und E. Mamboury, a. a. O. 158; H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, 132; Ch. Bayet, Recherches, 108; N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri 2, 85 f.; R. de Fleury, La Sainte Vièrge 2, Pl. CVIII.

2 Die Annahme, daß sie in Italien gefertigt wurde, findet in stilistischer Hinsicht keine Bestätigung.

3 K. Weitzmann, JdI. 48, 1933, 395.

6. VENEDIG, S. Maria Mater Domini. Marmor, 76 x 136 cm[1]

In enger Beziehung zur Porto-Madonna steht die an der inneren Nordwand der Kirche S. Maria Mater Domini eingemauerte Platytera. Ein zierliches Rahmenwerk aus Spindelsäulen, mit Astragal und Palmettenfries versehenem profiliertem Rundbogen und je einem wirbelartig geschlungenen sägeblättrigen Akanthus in den Zwickeln der rechten und linken oberen Ecke umschließen den Reliefgrund. Die Figur selbst, das Standmotiv und die Gewandanordnung in der unteren Hälfte stimmen stellenweise genau mit entsprechenden Partien der Porto-Madonna überein, so auch die Falten über dem linken Bein und Fuß und am rechten Oberschenkel — hier wieder in Form schmaler »Glanzlichtstreifen« —, die von der Mitte des Gürtels herunterlaufenden Faltenbahnen — all das erscheint wie wörtliche Übernahme. Auch die rundliche, mädchenhafte Gesichtbildung ist ähnlich. Nur die Hände und Füße der Platytera sind zierlicher und kleiner. Die Parallelen sind so stark, daß man geneigt ist, an eine gemeinsame Herkunft, vielleicht sogar an eine gleiche Werkstatt zu denken. Auf jeden Fall aber dürfte eine etwa gleichzeitige Entstehung sicher sein. Dagegen spricht nicht die unterschiedliche Art der Rahmung. Ein Rahmentyp wie der der Platytera ist nicht Kennzeichen einer bestimmten Zeit, sondern war wohl hauptsächlich vom Zweck und von der Art der Aufstellung abhängig, feste Regeln hierüber wird es nicht gegeben haben.
Die Durchbohrung der Hände ist deutlich erkennbar. Hier war also ausnahmsweise die Zoodochos Pighi als Platytera dargestellt,[2] eine Abweichung, die dadurch erklärt werden kann, daß die Platytera auch unter der Bezeichnung »Blacherniotissa« bekannt war.

Anmerkung 1 H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in V., 134; N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri 2, 109 f.; L. Planiscig, Jahrbuch der Kunstsammlungen des AH. Kaiserhauses 33, 1966, 38; O. Demus, The Church of S. Marco in Venice, 125; M. Vloberg, Mère de Dieu, 22.

2 Erst in spätbyzantinischer Zeit begegnet uns die Z. P. als Platytera-Halbfigur in einer Brunnenschale.

7. VENEDIG, San Marco. Marmor, 111 x 177 cm[1]

Die von Legenden umrankte Deësis im südlichen Seitenschiff von San Marco gilt heute unbestritten als byzantinische Originalarbeit, die, wie viele andere, nach 1204 ihren Weg nach Venedig gefunden hat.
Christus zwischen den fürbittenden Gestalten der Maria und des Johannes stand in mittelbyzantinischer Zeit, die die erzählenden Elemente in der Monumentalkunst weitgehend zurückdrängte, als formelhafte Abkürzung für das Weltgericht. Die durch Arkaden isolierten Figuren, die doch eigentlich zusammengehören, machen sogar hier die Tendenz zur einfigurigen Ikone deutlich. Dazu kommt noch, daß die drei Platten der Deësis

ursprünglich räumlich getrennt voneinander aufgestellt gewesen sein müssen; in ihrer jetzigen Nebeneinanderstellung fällt die verschiedene Höhe der einzelnen Platten sofort auf.
Die Form des Rahmenwerks ist uns schon bekannt. Es ist kräftiger und schwerer als das der Platytera aus S. Maria Mater Domini. Die Tafeln sind oben halbrund abgeschlossen, die Bögen bei Maria und Johannes mit einer Wellenranke, bei Christus mit scharf geschnittenem Palmettenfries versehen. Die Suppedaneen sind nicht plastisch gegeben, sondern nur mit ihrem Oberflächenmuster leicht vertieft eingearbeitet. Dieses Muster erscheint in gleicher Form in Daphni[2] (um 1100) und auf einer Miniatur, die den Kaiser Nikephoros Botaneiates (1078—81) zwischen Johannes Chrysostomos und dem Erzengel Gabriel zeigt;[3] in die Spätzeit des 11. Jahrhunderts haben wir auch das Relief anzusetzen.
Die Figuren selbst differieren stark untereinander und scheinen auch nicht mit den bisher behandelten Denkmälern in rechtem Zusammenhang zu stehen. Am ehesten ist die schlanke Figur der Maria und ihre Gewandanordnung mit den Orans-Reliefs in Beziehung zu bringen. Auch hier herrschen die langen, geraden Falten und die Zickzack-Motive an den Säumen. Das Gewand des Prodromos dagegen wird ganz von gekurvten Faltenzügen beherrscht, die sich zum Teil aus dem komplizierten Standmotiv ergeben. Die Christusfigur schließlich ist ihrerseits wieder in bemerkenswerter Weise von den anderen unterschieden: zunächst erscheinen die Proportionen stark verschoben. Die Schultern sind übermäßig breit, ebenso der rechte Arm, so daß die Brust und der ganze Körper zu schmal ausfallen. Überhaupt ist der Körper unter dem Gewand kaum spürbar, die Beine wirken wie hängend, das Spielbein scheint nicht zum Körper gehörig. Welcher Gegensatz zu den bei aller Flachheit doch niemals »unkörperlichen« Orans-Figuren! Die Falten verstärken noch den Eindruck des Unorganischen, sie nehmen nicht die geringste Rücksicht auf den Körperbau. Die ungeformten Füße seien nur nebenbei erwähnt. So wirkt die Christusfigur merkwürdig disharmonisch und ihre Körperlosigkeit ist nicht »spiritualistisch« gemeint, sondern entspringt in diesem Fall dem Unvermögen des Künstlers. Dieses Unvermögen wird durch eine gewisse technische Könnerschaft überdeckt. Höher steht die Maria, wenn sie auch etwas flach, nüchtern und trocken wirkt.
Die Köpfe können zur Beurteilung nicht herangezogen werden. Es dürfte kein Zweifel daran bestehen, daß sie in Venedig einer gründlichen Überarbeitung unterzogen worden sind. Die Hand, die dieses unternahm, erkennen wir unschwer am Herakles-Relief der Westfassade wieder sowie bei den Evangelisten der Nordseite, die Demus der Werkstatt dieses Meisters (»Heraklesmeister«) zuschreibt.[4] Er hat dem Christus und dem Johannes des Deësis-Reliefs die etwas verkniffenen Physiognomien aufgeprägt, die Andeutungen einer inneren Spannung, welche dem Antlitz byzantinischer Heiliger fremd ist. Dem venezianischen Meister des 13. Jahrhunderts mußten die Gesichter der drei heiligen Gestalten leer erscheinen, die byzantinische Unbewegtheit konnte er nur als Leblosigkeit verstehen — abgesehen davon, daß man nach dem oben Gesagten nicht annehmen kann, daß die Originalköpfe von besonders hoher Qualität gewesen sind.

Die erwähnte stilistische Diskrepanz zwischen den drei Figuren resultiert wohl nicht aus einer nachträglichen Bearbeitung. Eher könnte man an verschiedene Meister denken, denen auch recht unterschiedliche Vorlagen zur Verfügung gestanden haben können.
Die Deësis aus San Marco zeigt, wie die vereinheitlichende Tendenz des Hofstils nachläßt. Das äußere technische Können ist noch beachtlich, aber die Figuren schwinden unter den Gewändern, die Falten werden haltlos. Das Relief ist als ein Spätwerk anzusehen — eine Epoche neigt sich ihrem Ende zu. Die neuen Impulse der Komnenenzeit finden in diesem Werk noch kein Echo.

Anmerkung 1 O. Wulff, Handbuch, 2, 605; H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik, 137; S. Bettini, La scultura bizantina 2, 38; P. Toesca, Storia 1, 791; O. Demus, The church of San Marco in Venice, 122; L. Planiscig, a. a. O. 38 f.

2 bei den beiden Erzengeln. Vgl. Ch. Diehl, La peinture byzantine, pl. 29.

3 Paris, Coislin 79, fol. 2v. Vgl. D. Talbot-Rice, Kunst aus Byzanz, Taf. 163.

4 O. Demus, Jahrbuch der Österr. Byz. Ges. 3, 1954, 94 f.

8. VENEDIG, SS. Giovanni e Paolo. Marmor[1]

Die Szene der Verkündigung Mariae ist zu zwei einfigurigen Darstellungen aufgespalten worden. Jede der beiden Reliefplatten ist mit einer schlichten Profilleiste gerahmt,[2] die Beziehung der Figuren zueinander nur durch die leichte Körperdrehung und Geste geschaffen.
Es handelt sich um qualitativ hochstehende Arbeiten, besonders der gut erhaltene Engel überrascht durch seine außerordentlich elegante Haltung und die ausgewogene Linienführung. Die Proportionen und der edle Kopf rufen wie kaum ein anderes Werk die Erinnerung an klassische Vorbilder wach. In Elfenbeinarbeiten der sogenannten »malerischen Gruppe« finden wir unmittelbare Entsprechungen.[3] All das legt den Gedanken nahe, daß wir hier ein Werk des 10. Jahrhunderts vor uns haben. Dagegen spricht aber ein wichtiger Umstand: die Rahmung umschließt die Figur so knapp, daß sie an vielen Stellen den Rahmen berührt und sogar überschneidet. Das ist ein Zeichen, daß wir hier die Frühzeit verlassen haben. Wenn wir einen Blick auf die Marienfigur werfen, so stellen wir fest, daß bei ihr der »klassische« Zug erheblich weniger ausgeprägt erscheint. Das Gewand ist schlichter, lange, gerade Faltenzüge herrschen vor. Der ziemlich große Kopf mit den rundlichen Wangen bestätigt die Vermutung, daß wir uns mit diesem Relief schon am Ende des 11. Jahrhunderts, wenn nicht sogar schon im 12. Jahrhundert befinden. Dieser Widerspruch zwischen den beiden Platten braucht nicht auf verschiedene Entstehungszeiten zurückzuführen sein. Eher kann man annehmen, daß der Verkündigungsengel nach einer älteren Vorlage gearbeitet wurde, während sich bei der Maria die Tendenzen der Zeit viel klarer und unmittelbarer durchsetzen konnten. Es soll aber auch nicht übersehen werden, daß dieser Zeit das Verständnis für die »antik« bewegte Figur

in klassischen Proportionen, wie sie die Gestalt des Gabriel zeigen, durchaus nicht verloren gegangen war, wie es vielleicht die Mehrzahl der Denkmäler glauben machen. Die Mosaiken von Daphni können dafür wohl am besten Zeugnis ablegen.

Anmerkung [1] P. Toesca, Storia 1, 791; S. Bettini, La scultura bizantina 2, 41.

[2] Das Relief der Maria ist stark zerstört. Der ganze Hintergrund einschließlich Nimbus und Rahmen sind ergänzt, die Figur selbst ist aus kleinen Fragmenten wieder zusammengesetzt.

[3] z. B. der Johannes aus der New Yorker Kreuzigung, Goldschmidt-Weitzmann 2, Nr. 6.

9. ISTANBUL, Archäologisches Museum (Nr. 4730). Marmor, 74 x 87 cm[1]

Der Umschwung zum Stil der Komnenenzeit wird deutlich faßbar in dem Fragment der Istanbuler Hodegetria. Sie wurde 1939 im Bezirk der Panachrantoskirche gefunden. Von der ursprünglich sicher ganzfigurigen Ikone ist nur die obere Hälfte erhalten, auch der rechte Rand ist verloren und ergänzt. Die Zerstörung der Gesichter dürfte 1453 erfolgt sein. Die Wandlung gegenüber den Orans-Figuren zeigt sich in der weicheren Durchbildung der Formen. Die Gestalt ist gedrungener, matronenhafter, das Gesicht der Maria rundlich voll. Im Schnitt der Gewandfalten ist alle Härte und Gratigkeit vermieden, breit und weich fließend umhüllen sie den Körper und verleihen ihm eine gewisse Schwere. Die reichlich angebrachten Bohrungen an Gewand und Nimbus, die zur Befestigung von farbigen Materialien (Metall, Glas oder Stein) gedient haben, wirken, verglichen mit den sehr sparsamen Applikationen der Oranten, etwas aufdringlich und ist auch schon deswegen ungewöhnlich, weil in Byzanz Maria wie auch Christus immer ohne jeglichen Schmuck und Prunk dargestellt werden.

Die Datierung des Reliefs in die Spätzeit des 11. Jahrhunderts wird unterstützt durch einen Vergleich mit dem Londoner Serpentin-Tondo,[2] wo wir die gleichen, etwas dicklichen Formen des Gesichts und der Hände und ähnliche Gewandbehandlung wiederfinden.[3] Dieser Tondo ist durch seine Inschrift in die Jahre 1078—81 datiert.

Die Hodegetria, die unter den frühen Reliefs nicht vertreten ist, beginnt hier, ihren Kopf dem Kinde zuzuneigen. Eine Beziehung zwischen Mutter und Kind wird spürbar, die uns bei der älteren Hodegetria, die, wie das Kind, dem Beschauer zugewandt ist, nicht begegnet.[4]

Auf der breiten Rahmenleiste lief eine Inschrift, die nur noch am linken und oberen Rand erhalten ist.[5] Eine Entzifferung ist bisher noch nicht gelungen. Wenn die Lesung EYCE (BEIC)ΠΗΓΑC (am oberen Rand) richtig ist, könnte auch hier ein Zusammenhang mit einem Brunnen vermutet werden.

Anmerkung [1] D. Talbot-Rice, Kunst aus Byzanz, 74, Abb. 151.

[2] D. Talbot-Rice, a. a. O. 74, Abb. 150.

[3] Talbot-Rice, a. a. O. schreibt beide Stücke der gleichen Werkstatt zu.

[4] Vgl. die zahlreichen Hodegetria-Elfenbeine (Utrecht, New York u. a.).

[5] C. Mango, AJA. 55, 1951, 66.

10. TRANI, S. Dionisio. Marmor[1]

Die halbfigurige Hodegetria von Trani ist als Weihung des Turmarchen Delterios (Inschrift auf dem Rand: K[YPI]E BΩIΘH TON ΔOYΛO[N] COY ΔEΛTEPHON TO[Y] PMAPXH) in das Jahr 1039 datierbar. Dieses Relief, das als eins unserer frühesten gelten muß, läßt alle stilistischen Charakteristika seiner Entstehungszeit vermissen und ist, trotz der Wahrung des ikonographischen Schemas, nur bedingt als byzantinisch zu bezeichnen. Obwohl von hohem Auftraggeber bestellt, erhebt sich die Plastik hier an der Peripherie des Reiches nicht über das Niveau grober Handwerksarbeit. Es kann kaum zweifelhaft sein, daß es sich hier um das Werk eines einheimischen Steinmetzen handelt, der in Ermangelung griechischer Künstler mit dieser Arbeit betraut wurde. Dieser Umstand gibt eine Erklärung für die Minderwertigkeit der Ausführung, denn zu Beginn des 11. Jahrhunderts stand die Plastik im Abendland noch in den Anfängen ihrer Erneuerung.

Anmerkung [1] G. Schlumberger, L' épopée byzantine 3, 252, Anm. 1; Beltrani, Archivio stor. per le prov. napol. 7, 1882, 608 f.; N. P. Kondakov. Ikonografija Bogomateri 2, 281.



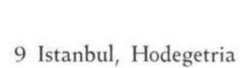
7 Venedig, Deësis

ΡΗΜΑ ΣΟΥ

10 Trani, Hodegetria






9 Istanbul, Hodegetria


links
8 Venedig, Verkündigung



11 Athen, Orans



12 Athen, Orans



13 Athen, Hodegetria

14 Saloniki, Hos. David



15 Messina, Orans

11. ATHEN, Byzantinisches Museum (Inv. Nr. 149). Marmor, 68 x 135 cm[1]

In der Athener Orans haben wir wieder ein Beispiel jenes Typs vor uns, der als Zoodochos Pighi in der Reliefplastik des 11. Jahrhunderts einen so breiten Raum einnimmt. Das den Händen der Maria entströmende Wasser wurde hier, wie Demangel annimmt, in einer Schale aufgefangen, die vor der Figur an der Platte befestigt gewesen sein muß. Spuren dieser Befestigung sind die fünf Vertiefungen in Hüfthöhe.

Schon Sotiriou[2] hat erkannt, daß das Stück Zusammenhänge mit der Malerei oder mehr noch mit der Mosaiktechnik aufweist, ohne der Frage weiter nachzugehen. In der Tat spricht manches für diese Annahme. Die Figur der Muttergottes ist nicht plastisch empfunden. Sie wirkt wie ausgesägt und auf einer Platte befestigt, ihre Oberfläche ist eben und tritt am Körperrand stufenartig zurück. Die Falten sind durch furchenartige Vertiefungen gekennzeichnet, an den Beinen durch dreieckige, rechteckige und ovale, schwach eingesenkte Flächen, zwischen denen schmale Stege stehenbleiben. Die Vorstellung eines Gewandes tritt fast völlig zurück hinter einem abstrakten Linien- und Flächengefüge, das nur noch entfernt an die entsprechenden Gewandmotive anderer Darstellungen erinnert.

Auf den ersten Blick ist man vielleicht versucht, diese merkwürdig unorganische Form dem Unvermögen des Bildhauers, das sich nicht verleugnen läßt, zuzuschreiben. Doch es scheint sich außerdem noch etwas anderes in diesem Relief andeuten zu wollen. Die spürbare Tendenz zur geometrischen Aufgliederung der Gestalt ist ohne Zweifel auf ein eigenes, anaturalistisches, antiklassisch gerichtetes Stilwollen zurückzuführen, welches hier, wenn auch in unvollkommener Weise, mit einem gewissen Anspruch auf Gültigkeit auftritt. Dieser Anspruch wird nun in der Tat durch eine lange Tradition gerechtfertigt.

Die Wurzeln dieser Tradition sucht man gern in der Kunst des Orients, die seit alters her dazu neigte, die menschliche Gestalt dem Willen zu expressiver Ausdruckssteigerung durch das Mittel der Ornamentalisierung zu unterwerfen. Die orientalischen Christen hätten diesen Stil weitergeführt und er sei vor allem innerhalb des Mönchtums, das ja nicht nur im Osten entstand, sondern auch später immer seinen bedeutendsten Zuzug aus der östlichen Reichshälfte erhielt, zu einer künstlerischen Überlieferung geworden, die schließlich als »Mönchskunst«, d. h. als ein anaturalistischer, asketischer, spiritualistischer und expressiver Gegenpol mit der Hofkunst in Widerstreit lag. Gegen diese Vorstellung wurden oben (S. 35 f.) einige Vorbehalte gemacht, doch kann man sagen, daß in Byzanz sich immer wieder Kräfte regten, die, teilweise außergriechischen Impulsen folgend, Figurationen aufkommen ließen, welche sich in ihrer herben Kargheit, ihrer strengen, körperlosen Überweltlichkeit wie Proteste gegen die humanistische Atmosphäre der Hofkunst ausnehmen. E. Kitzinger[3] unterscheidet schon im 7. Jahrhundert einen »hellenistic style« von einem »abstract style«, wie er uns beispielsweise aus den Votivmosaiken der Demetriusbasilika in Saloniki entgegentritt.

Es erstaunt nicht weiter, wenn wir in der frühmakedonischen Epoche den »abstract style«, wenn auch in anderer Ausprägung, in Saloniki noch immer antreffen: Die Maria orans in der Kuppel der Hagia Sophia ist von einer harten, graphischen Linienführung, von einer ähnlichen Tendenz zur Geometrie wie das Athener Orans-Relief. Statur und Haltung weichen zwar stark ab, aber die Kopfform und die Faltung des Kopftuches sind auch in Einzelheiten vergleichbar. Diese Beziehungen würden nicht weiter ins Gewicht fallen, wenn nicht das Athener Relief ebenfalls aus Saloniki stammen würde. Selbstverständlich ist das Mosaik nicht als unmittelbares Vorbild für das Relief anzusehen, dafür sind die Abweichungen zwischen beiden Werken, die rund 200 Jahre auseinanderliegen dürften, zu groß. Man darf aber vielleicht schließen, daß die oben geschilderten Eigenarten besonders den Künstlern in Saloniki — und zwar über einen längeren Zeitraum hinweg — geläufig waren. Dafür kann ein weiteres Werk Zeugnis ablegen — ein Mosaik, welches zwar weit von Saloniki entfernt ist, aber wahrscheinlich von Künstlern dieser Stadt geschaffen wurde: die Maria orans in der Apsis der Hagia Sophia in Kiew,[4] der Stadt, die im 11. Jahrhundert oft das »zweite Saloniki« genannt wurde.[5] Trotz einiger Unterschiede, die nicht sehr ins Gewicht fallen, wirken die Übereinstimmungen des Reliefs mit dem (ungefähr gleichzeitigen) Mosaik so stark, daß hier Beziehungen nicht zu leugnen sind. Die kurze und breitschultrige Figur, das Standmotiv, die Faltenwiedergabe besonders auf dem rechten Bein, die Form des Maphorions in fast allen Einzelheiten, ja sogar der paläographische Charakter des MP ΘY — alles das macht es in hohem Maße wahrscheinlich, daß im 11. Jahrhundert diese besondere Ausprägung des Orans-Typs in Saloniki gebräuchlich war.

Sicherlich ist hier der graphische, geometrisierende Stil nicht der allein herrschende gewesen, doch daß er auch später noch für die Stadt charakteristisch bleibt, davon zeugen die Reliefs der Hodegetria in Athen und des Hosios David in Saloniki.

Anmerkung 1 G. A. Sotiriou, Recueil, 129; R. Demangel — E. Mamboury, Le quartier des M., 158; R. Demangel, BCH. 62, 1938, 435. fig. 2, 3; S. Bettini, La scultura bizantina 2, 29; F. Poulsen, Acta Arch. 16, 1945, 192; A. Xyngopoulos, Makedonika, 2, 1941/52, 159 f.

2 a. a. O. 131.

3 E. Kitzinger, Berichte zum 11. Intern. Byzantinistenkongreß 1958, IV/1, 2.

4 V. N. Lasarev, Mosaiki Sophij Kiewskoj, Tav. 27.

5 I. Grabar, V. N. Lasarev, W. S. Kemenov, Geschichte der russischen Kunst 1, 95.

12. ATHEN, Byzantinisches Museum (Inv. Nr. 149). Marmor, 50 x 86 cm[1]

Eine gewisse Verwandtschaft mit dem zuletzt betrachteten Athener Relief zeigt eine andere Orans des gleichen Museums. Über die Herkunft des stark beschädigten Stückes ist nichts näheres bekannt,[2] eine Beziehung zu Saloniki nicht unwahrscheinlich. In der Technik erinnert es an den harten, unplastischen Stil, den wir dort kennengelernt haben.

Auch hier durchziehen die Falten wie Furchen das sonst flache Gewand. Die konkaven V-Falten unter dem rechten Knie erschienen ebenfalls schon bei der Muttergottes aus Saloniki. Von dieser unterscheidet sich das Relief darin, daß die Figur schmaler und schlanker gebildet, der Umriß mehr gerundet ist. Auch durch die Reduzierung des Formates wird der Eindruck des Monumentalen abgeschwächt. Der Schritt zum 12. Jahrhundert wird hier innerhalb einer lokal gebundenen Eigenart spürbar.

Anmerkung [1] G. A. Sotiriou, A guide to the Byz. Museum of Athens, No. 149, p. 8; Ch. Bayet, Recherches, 108.

[2] Im vorigen Jahrhundert in der Slg. des Theseion.

13. ATHEN, Byzantinisches Museum (Inv. Nr. 147). Marmor, 63 x 105 cm[1]

Obwohl wir mit diesem Relief wahrscheinlich — und dem folgenden sicher — das 12. Jahrhundert schon verlassen, sollen sie an dieser Stelle betrachtet werden, da sie in engem Zusammenhang mit den beiden vorigen stehen.

Die Athener Hodegetria erlaubt uns, die schon angedeutete Entwicklung noch weiter zu verfolgen. Sie stammt ebenfalls aus Saloniki (Hag. Athanasios) und zeigt den graphischen Stil in besonders ausgeprägter Weise. In der Partie unterhalb des Gürtels erscheinen die Falten wie Stege, die auf eine Fläche gelegt sind.

Angesichts dieser wie mit Netzwerk überzogenen, brettartigen Gestalt möchte man, wie schon bei der Athener Orans an Bestrebungen glauben, die von der Hofkunst in gerader Linie hinwegführen. Doch es trifft wohl eher das Umgekehrte zu: Der Bildhauer gab seiner Maria eine auffallend schlanke, gestreckte Statur. Der Kopf ist klein gebildet, Hände und Füße sind durchaus »damenhaft« zierlich und schließlich trägt sie noch die mappula der byzantinischen Hofdamen am Gürtel. Das zeigt deutlich, daß der Künstler, obwohl er von seinem harten, linearen Faltenstil nicht loskam, einer Neigung zum Höfisch-Eleganten Ausdruck zu geben versuchte.

Anmerkung [1] G. A. Sotiriou, a. a. O. 8, No. 147; N. P. Kondakov, Makedonia, 133.

14. SALONIKI, Hagios Georgios. Marmor, 83 x 164 cm[1]

Am Ende der Entwicklung steht das Relief des Hosios David in Saloniki. Die Verflachung hat in ihm ein äußerstes Maß erreicht. Die Gestalt ist völlig unkörperlich aufgefaßt und mit rein zeichnerischen Mitteln wiedergegeben. In den Gewandformen finden sich manche Ähnlichkeiten mit der Athener (aus Saloniki stammenden) Orans, besonders darin, wie

die Falten auf den Oberschenkeln in Form sphärischer Dreiecke angeordnet werden. Das kann auf direkte Übernahme zurückzuführen sein. Dagegen ist die ungeschlachtete Robustheit der Athener Orans hier einer zerbrechlichen Kompliziertheit gewichen, so daß der Gedanke, beide Reliefs als zusammengehörig zu betrachten,[2] nicht überzeugen kann. Die Figur des David mit den schmalen, abfallenden Schultern, dem mächtigen Schädel (vgl. z. B. die Mosaikikone des Chrysostomos im Louvre[3]) und den in die Fläche gebreiteten, substanzlosen Gewändern möchte man eher in Beziehung zu solchen Gestalten setzen, wie sie im 14. Jahrhundert in Makedonien beispielsweise auf den Fresken von Verria (Hagios Christos, 1315) zu finden sind und in ähnlicher Form auch später noch in den Malereien der Athosklöster auftreten (z. B. Dochiariou, Katholikon[4]).
Die Gestalt des Heiligen hebt sich kaum aus der Fläche des Hintergrundes heraus. Da diese Fläche rauh belassen ist, kann man annehmen, daß sie mit einer vielleicht farbigen Füllmasse bedeckt war, die die Figur intarsienartig umschloß. Damit ist die Annäherung an die Flächigkeit der gemalten Ikone so weit getrieben, daß kaum noch von einem Relief die Rede sein kann.[5] Die intensive Orientierung an der Malerei bzw. Mosaikkunst, die wir bei dieser ganzen Gruppe feststellen zu können glaubten, mußte die Entwicklung des Reliefs zur Fläche hin gefördert haben.

Anmerkung 1 A. Xyngopoulos, Makedonika 2, 1941/52, 143.
2 A. Xyngopoulos, a. a. O. 160.
3 W. Felicetti-Liebenfels, Byz. Ikonenmalerei Abb. 73A.
4 G. Millet, Monuments de l'Athos I, pl. 216.
5 Vgl. Seite 15.

15. MESSINA, Museo Nazionale. Marmor[1]

Ein besonders qualitätvolles Relief einer Maria orans bewahrt das Museo Nazionale in Messina. Bei ihm ist wieder, im Gegensatz zu den vorigen, ein enger Zusammenhang mit der Hofschule Konstantinopels festzustellen. Die Darstellung erinnert nicht nur in ihrer repräsentativen Haltung, sondern auch in der überaus sorgfältigen Behandlung des faltenreichen Gewandes an die Manganen-Orans in Istanbul. Wir beobachteten bei dieser ebenfalls die spitzen, V-förmigen Falten zwischen den Beinen und am rechten Unterschenkel, die leichte Ablösung der Hände vom Reliefgrund und schließlich auch die gleiche Form und eine ähnliche Dekoration des Suppedaneums.
Demgegenüber sind aber auch bedeutsame Abweichungen zu verzeichnen. Einmal solche rein motivischer Art, denen man kein allzu großes Gewicht beilegen sollte, wie z. B. das stärkere Zurücktreten des Standbeines bei der Orans in Messina. Wichtiger sind andere Momente, die die letztere entschieden vom Istanbuler Relief trennen. So ist in Messina

nichts mehr von der Straffheit und Strenge zu spüren, die der Madonna des 11. Jahrhunderts eine gewisse spröde Herbheit verleihen. Locker rieselnde Falten umschmiegen den Körper in einer Weise, wie sie uns bei den übrigen Reliefs kaum wieder begegnet. Die Oberarme erscheinen vom Körper deutlich abgehoben, da sich der Mantel dazwischen einsenkt. In reichem Faltenspiel umhüllt dieser die Schultern der Muttergottes, sein Saum ist vor der Brust wie vom Winde bewegt gegeben. Dagegen wirkt der Mantel der Mangana-Orans wie »gestärkt«.

Diese Eigenarten legen die Vermutung nahe, daß es sich bei diesem Relief um eine sizilianische Arbeit handelt, die das byzantinische Schema nur äußerlich bewahrt.[2] Der Zusammenhang mit original byzantinischen Arbeiten ist aber, wie schon am Beispiel der Mangana-Orans angedeutet, so stark, daß sie auf keinen Fall als »abendländisch« angesprochen werden kann. Eine Einzelheit macht es nahezu sicher, daß wir es hier mit einem byzantinischen Original zu tun haben: Die Durchbohrung der Hände hätte ein westlicher Kopist nicht wiedergegeben, da sie für ihn nicht verständlich gewesen sein dürfte.[3] Die unbyzantinischen Wappenschilder lassen sich leicht als spätere Zutat erklären, denn sie sind in den Reliefgrund eingearbeitet. Wenn wir nicht Konstantinopler Herkunft annehmen wollen, so muß an einen griechischen Meister gedacht werden, der in Sizilien gearbeitet hat, und zwar in enger Abhängigkeit und mit genauer Kenntnis von Vorbildern seiner Heimat. Für welche der beiden Möglichkeiten man sich auch entscheiden mag — die zeitliche Ansetzung des Reliefs in die Mitte oder die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts hat am meisten Wahrscheinlichkeit für sich. Der kalligraphische Zeichenstil dieser Epoche, der auch in der Hauptstadt heimisch gewesen sein muß, hat in diesem Relief seinen Ausdruck gefunden. Konstantinopler Denkmäler aus dieser Zeit sind spärlich und so muß eine Ikone zum Vergleich dienen, die diesen Kontakt zur Hauptstadt nur unvollkommen belegen kann. Das Gewand des heiligen Gregor in Leningrad[4] ist aus feinem Linienwerk aufgebaut, das den dichten, spitzwinkligen Fältelungen sorgfältig nachgeht. Bei der Orans von Messina ist dasselbe weniger hart und geradlinig durchgeführt, und darin ist sie den Mosaiken von Monreale ähnlicher, wo üppige Gewänder in bewegtem, fließendem Lineament die Körper umwallen. Unmittelbare Entsprechungen sind darüberhinaus aber auch nicht bei den sizilianischen Mosaiken zu finden.

Der Kopf der Madonna bewahrt noch viel vom Adel früherer Marien, aber doch erscheint er schärfer geschnitten, formelhafter — einige Jahrzehnte später wird er zur unbewegten Maske.

Anmerkung 1 N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri 2, 89 f., P. Toesca, Storia dell' arte italiana, 857.
2 So Kondakov, der es außerdem in das 14.—15. Jahrhundert datiert.
3 Die Reliefplatte weist auch unterhalb der Fußspitzen der Maria Bohrungen auf.
4 W. Felicetti-Liebenfels, Byz. Ikonenmalerei, Abb. 38A.

16. VENEDIG, San Trovaso. Marmor[1]

Geringer in der Qualität, aber zeitlich eng an das vorige anzuschließen ist das Relief des heiligen Petrus in Venedig. Die leichte Drehung der Figur zur linken Seite ist wohl dadurch begründet, daß es sich hier um den einzigen Rest eines Ensembles handelt, welches eine Apostelreihe mit Maria in ihrer Mitte zeigte, eine Darstellung, die in den Apsiden mittelbyzantinischer Kirchen ihren Platz hatte (z. B. Monreale).
Die Figur wirkt breit und schwer, und die reichlich angewandten, unruhigen Zickzacksäume vermögen kaum, dem Körper etwas von seinem Gewicht zu nehmen, dem Gewand die lockere Bewegtheit mitzuteilen, die doch offenbar angestrebt war. Flau und schematisch ist die übrige Gewandbehandlung, die gleichmäßig parallelen, geraden Faltenzüge des Mantelbausches um den rechten Arm wirken außerordentlich steif. Aber trotz dieser Mängel spricht hier noch immer hellenisierender Geist, der sich in der leichten Bewältigung der Proportionen, des Standmotivs und in der technischen Sicherheit kundtut, wenn auch zu konventioneller Gleichgültigkeit abgekühlt.
Die dem Petrus-Relief nächstverwandten Gestalten finden sich in der Martorana zu Palermo. Eine Figur wie der Paulus[2] zeigt in der Haltung, Kleidung und Faltenführung einen solchen Grad der Übereinstimmung, daß es nicht zweifelhaft bleiben kann, wo wir die unmittelbaren Vorbilder für das Relief zu suchen haben. Auch der Kopftypus ist auf sizilianische Beispiele zurückzuführen (Monreale[3]).
Höchstwahrscheinlich entstand also das Relief in Italien, und es ist auch nicht ausgeschlossen, daß es von der Hand eines italienischen Meisters stammt. Die im Vergleich zu den schmaleren, beweglicheren Figuren der Martorana etwas schwerfällig wirkende Kompaktheit könnte darauf hindeuten.

Anmerkung [1] O. Demus, The church of San Marco in Venice, 121; O. Demus, Jahrbuch der Österr. Byz. Gesellschaft 4, 1955, 118.
[2] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, pl. 51A.
[3] O. Demus, a. a. O. pl. 63, 84.

17. SERRAI (Makedonien), Metropolis. Marmor, 93 x 116 cm[1]

Christus erscheint auf dem Relief von Serrai in der uns aus mittel- und spätbyzantinischen Kuppelkompositionen bekannten Haltung. Er ist halbfigurig dargestellt und trägt das geschlossene Evangelienbuch in der Linken, die Rechte ist zum Segen erhoben.
Sotiriou machte darauf aufmerksam, daß dieses Relief deutliche Abhängigkeit von Mosaikvorbildern aufweist und hebt seine enge Verwandtschaft mit dem Pantokrator von Cefalù hervor. Diese Verwandtschaft erstreckt sich nicht nur auf gewisse formale Über-

einstimmungen wie der Schnitt des Gesichtes, die Anordnung des Haupt- und Barthaares, den Reichtum der Gewandfaltung und dergleichen, auch der »klassizistische« Gesamteindruck des Mosaiks von Cefalù findet im Relief von Serrai seine Parallele.

Bemerkenswert ist die Art der Umsetzung in ein Relief. Zunächst hebt sich der Umriß der Figur stufenartig aus dem glatten Hintergrund heraus. Die diesem Umriß zunächst liegenden Teile bilden auch die höchsten Erhebungen (Haupthaar, Mantel über den Schultern). Alle anderen Partien werden dann in leichten Abstufungen nach innen zu vertieft: das Gesicht tritt zurück gegenüber den Haaren, das Untergewand gegenüber dem Mantel, die Halspartie gegenüber Untergewand und Bart, der seinerseits eine Zwischenstufe zwischen Gesicht und Haupthaar bildet. Die Durchführung dieses Schemas bringt es mit sich, daß alle diese Teile deutlich voneinander abgesetzt und in sich ganz eben gehalten werden.

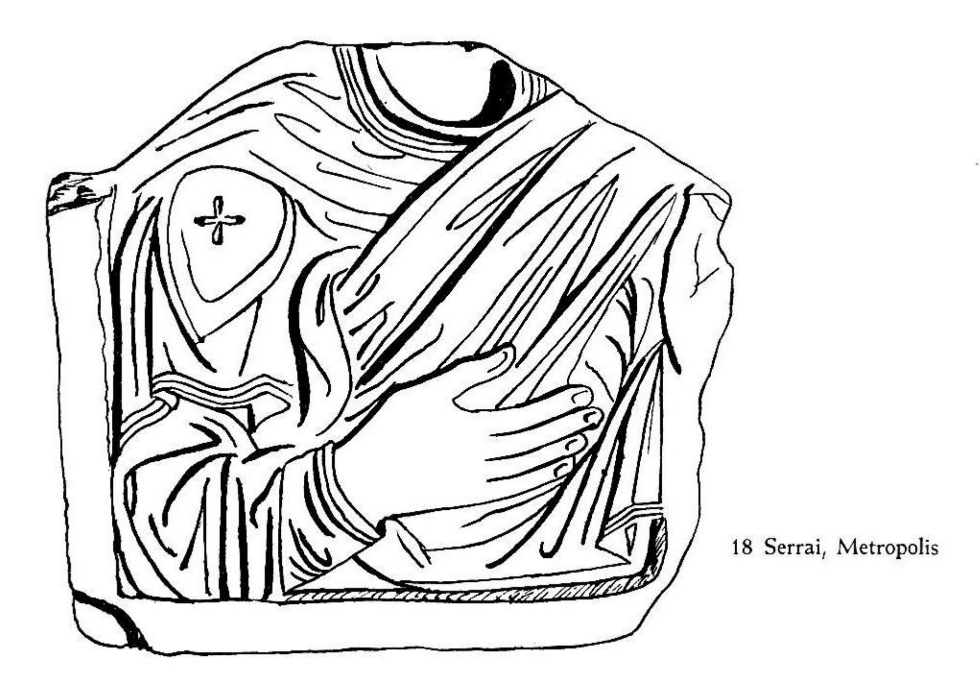
Einen solchen Verzicht auf plastische Formung in eigentlichem Sinne fanden wir schon bei den Reliefs aus Saloniki, die ebenfalls durch zeichnerische Mittel bestimmt werden. In Serrai liegt insofern etwas anderes vor, als hier nicht durch strenge Geometrisierung eine entrückende Abstraktion gewollt wurde, denn der Künstler hat auf die Darstellung des Gegenständlichen in keiner Einzelheit verzichtet. Daß ihm dazu die geeigneten plastischen Möglichkeiten nicht zur Verfügung standen, kann vielleicht damit erklärt werden, daß hier ein nicht ungeschickter Steinmetz am Werke war, der hauptsächlich an dekorativer Bauplastik geschult war und nun vor die ihm ungewohnte Aufgabe gestellt wurde, ein großes figürliches Relief zu schaffen. Seine Unsicherheit veranlaßte ihn, sich eng an eine Tafelikone — wahrscheinlich eine Mosaiktafel wie der Pantokrator im Museo Nazionale in Florenz[2] — anzuschließen, die er dann wohl Zug um Zug kopierte.

Der Pantokrator von Serrai steht als provinzielle Arbeit selbstverständlich nicht auf der Höhe seiner Zeit, ein Vergleich mit dem Mosaik von Cefalù und der Tafel in Florenz kann deswegen nicht ganz befriedigen. Manche Einzelheit hat der Bildhauer nicht verstanden, die Goldlichtung des Untergewandes ist zu einer fellartigen Struktur geworden. Die sichelförmigen Ansätze seitlich des Kopfes sind nicht als Ohren gekennzeichnet und die obligaten Stirnlocken fehlen. Der übergroße Schnitt der Augen steht in merkwürdigem Mißverhältnis zu der Kleinheit der Iris. Ungewöhnlich erscheint auch die Knickung in der Linie der Augenbrauen. Doch dürfte durch diese Abweichungen die zeitliche Zusammengehörigkeit nicht in Frage gestellt sein.

Anmerkung 1 G. A. Sotiriou, Recueil, 132; P. Perdrizet, MonPiot 10, 1903, 136.
2 W. Felicetti-Liebenfels, Byz Ikonenmalerei, Taf. 71.

18. SERRAI, Metropolis. Marmor, 71 x 62 cm

Im Jahre 1960 wurde bei Bauarbeiten im Hof der Metropolis das Fragment einer Muttergottes-Halbfigur gefunden. Sie erscheint nach rechts gewandt, die Hände fürbittend erhoben — der Typ, der uns aus der Deësis bekannt ist. Der obere Teil des Reliefs mit dem Kopf ist weggebrochen, ebenso der rechte Rand. Das, was blieb, reicht aber aus, zu erkennen, daß es sich um ein Gegenstück zum oben genannten Pantokrator handelt. Ergänzt man die Platte zu ihrer möglichen ursprünglichen Größe, so erhalten wir die gleichen Maße, wie sie das Christus-Relief aufweist. Die Gewandwiedergabe mit ihrer Vielzahl von Falten, die an ihren Enden zu kleinen Häkchen umgebogen werden, die großen Hände mit der charakteristischen Daumenform, die versenkte Halspartie und vieles andere lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß wir ein zugehöriges Werk der gleichen Hand vor uns haben. Wir dürfen noch weitergehen und mit einiger Sicherheit folgern, daß auch ein Johannes-Relief vorhanden gewesen sein muß: es war eine Deësis dargestellt. Dadurch erklärt sich auch das für den Pantokrator nicht übliche Epitheton Ο ΕΥΕΡΓΕΤΗϹ.



18 Serrai, Metropolis



16 Venedig, Petrus


IC
XC





19 Ancona, Orans

20 Saloniki, Orans



21 Washington, Maria

22 Wien, H. Panteleimon

19. ANCONA, S. Maria in Piazza. Marmor[1]

Über dem Westportal der Kirche S. Maria in Piazza ist ein Orans-Relief in das Arkadenwerk der Fassade eingelassen.[2] Ganz offensichtlich wurde das Relief nicht für diesen Platz geschaffen, denn es fügt sich nicht sehr harmonisch in die Bogenstellung ein. Es wird an den Seiten beengt, und die Höhe der Platte machte eine etwas improvisiert wirkende, giebelartige Bekrönung notwendig, die die Abfolge der Bögen unterbricht. Da die Ornamente der Bögen in gleicher Weise an den Innenseiten des Giebels fortgeführt werden, kann man schließen, daß das Relief noch während der Bauarbeiten an seinen Platz versetzt wurde. Die Fassade der Kirche wurde im Jahre 1210 errichtet,[3] zu einer Zeit also, in der byzantinische Kunstwerke in großen Mengen nach Italien strömten und als eine solche Spolie ist auch die Ikone der Maria anzusehen. Als kostbares Beutestück wurde sie so gut, wie es eben ging, in die Architektur der Fassade eingepaßt.[4]

Bei aller Verwandtschaft mit den Oranten des 11. Jahrhunderts ist es doch nicht möglich, eine zeitliche Zusammengehörigkeit mit jenen anzunehmen. Das Standmotiv und die Gewandanordnung zeigen kaum Abweichungen vom bekannten Schema, sie entsprechen im großen und ganzen dem Typus der Venezianer Orans, doch glaubt man, in der Gewandbehandlung eine gewisse Routine zu spüren, die stärker als bei den früheren Reliefs den Eindruck des Typenmäßigen, das keine wesentlichen Veränderungen mehr zuläßt, hervorruft. Alles ist wohlgeordnet und mit großer Sicherheit aufgebaut. Der Stoff des Kleides erscheint dicker und schwerer, so daß man annimmt, er könne sich aus seiner einmal festgelegten Anordnung nicht leicht wieder lösen. Das ist das genaue Gegenteil dessen, was wir bei der Orans in Messina vorfanden. War dort das ganze Gewandgefüge locker, leicht und beweglich, so hat sich hier eine Verfestigung vollzogen. Die Richtung, die sich bei der Orans von Messina andeutete, fand in der byzantinischen Reliefskulptur keine Nachfolge, doch was in Ancona noch ganz im Rahmen des eleganten, antikisierenden Stils geschieht, führt bald bei einer Reihe von Reliefs zu stereotyper, abgekürzter Formelhaftigkeit.

Die Rahmung ist knapper geworden, Nimbus und Hände überschneiden die Rahmenleiste. Am klarsten zeigt der Kopf, daß wir uns mit diesem Relief im 12. Jahrhundert befinden. Er ist groß, kräftig gerundet und springt wie ein eigenwertiges plastisches Gebilde aus der Fläche heraus. Köpfe wie dieser werden uns im 12. Jahrhundert noch öfters begegnen.

Anmerkung 1 P. Toesca, Storia, 902; R. de Fleury, La Sainte Vièrge 2, pl. CXII.

2 Ebenfalls die Halbfigur eines Engels und eine Platte mit einem Pfau.

3 P. Toesca, a. a. O. 576.

4 Bei dem breitformatigen Pfauenrelief war das nicht so leicht und so wurde es einfach hochkant gesetzt.

20. SALONIKI, Hag. Georgios. Marmor, 76 x 95 cm[1]

Die heute in der Georgios-Rotonde aufgestellte Orans stammt aus dem Kloster des Propheten Elias. Der obere Teil des Reliefs ist samt Kopf und Händen weggebrochen. Die Muttergottes in Saloniki steht in engem Zusammenhang mit dem Relief in Ancona. Genau überein stimmen die Rahmung, die auch hier von den Händen der Maria überschnitten wird, die Gewandmotive besonders an den Beinen, über den Füßen und bei dem von der linken Schulter herabhängenden Mantelteil. Auch die kleine Schlaufe des Kopftuches links unter dem Hals ist in Saloniki noch gerade unterhalb des Bruches erhalten.[2] Ebenfalls die sehr kräftig gebildeten Arme haben die Saloniker Maria und die in Ancona gemeinsam. Abweichend ist der hinter dem linken Arm herunterhängende Mantelteil, der nicht senkrecht fällt, sondern zum Körper hin gerafft ist, so daß eine gebogene Kontur entsteht. Das entspricht der gleichen Form des Mantels bei der Berliner Orans, bei dieser unter dem rechten Arm.[3]
Das, was aber für die Orans in Ancona charakteristisch erschien, die Tendenz zur Verfestigung und Schematisierung, trifft für das Saloniker Relief nicht in gleichem Umfang zu. Die fast übertrieben schlanke Gestalt mit den langen, schönlinigen Faltenzügen bewahrt eine gewisse Freiheit, noch glaubt man, daß durch eine leichte Bewegung die Falten des Kleides in Schwingung geraten könnten. Auf der Brust dagegen haften sie schon fester und schwerer. Doch ganz offensichtlich ist das Werk in hohem Maß der Hofschule verpflichtet, die auch im 12. Jahrhundert ihre Wirksamkeit noch nicht eingebüßt hatte. Sogar die Y-förmigen Glanzlichtstreifen sind noch in ähnlicher Form wie bei den früheren Oranten beibehalten.
Die Beziehungen zur Orans in Ancona sind, über alle Divergenzen hinweg, so eng, daß eine Ansetzung in das 12. Jahrhundert nicht zweifelhaft sein kann. Mehr als das Gewand war es in Ancona der Kopf, welcher der Datierung Gewißheit gab. Dieser fehlt in Saloniki, doch dürfte er von dem der Maria in Ancona nicht sehr verschieden gewesen sein.[4]
Im 12. Jahrhundert sind dann auch andere Einzelheiten leichter erklärbar, wie die schon erwähnte engere Rahmung, die unproportionierten Arme und die großen Füße.
Wenn man nicht annehmen will, daß das Relief nachträglich nach Saloniki verbracht worden ist, so kann es als Beweis dafür gelten, daß der abstrahierte, geometrische Stil, der uns an mehreren Denkmälern dieser Stadt begegnete, nicht der dort allein herrschende gewesen ist.

Anmerkung 1 G. A. Sotiriou, Recueil, 136.
2 Eine solche Schlaufe erscheint außer bei diesen beiden Reliefs nur noch bei der Venezianer Orans Nr. 2, hier an der rechten Seite, und bei den von ihr abhängigen venezianischen Repliken.
3 In der Miniaturmalerei findet sich das Motiv beispielsweise bei der Maria orans des Cod. Andreaskiti 5, Baltimore (Weitzmann, Buchmalerei Abb. 375).
4 Sotirious Datierung des Reliefs in Saloniki (a. a. O. 137) in das 14. Jh. erscheint mir nicht genügend begründet.

21. WASHINGTON, Dumbarton Oaks Coll. Marmor, 40 x 104[1]

Das Relief der fürbittenden Muttergottes in Washington hat S. Der Nersessian ausführlich behandelt und vor allem seine ikonographische Bedeutung herausgestellt. Ob sie einer Deësis angehörte oder als »Hagiosoritissa«,[2] also als Einzelfigur anzusehen ist, wie Der Nersessian ex silentio schließt, kann man natürlich nicht entscheiden, solange zugehörige Darstellungen Christi und des Täufers nicht bekannt sind.

Der Typ der fürbittenden Maria begegnete uns schon bei der venezianischen Deësis. Ein Vergleich mit dieser kann weitere Einzelheiten zur Erkenntnis der Eigenarten des 12. Jahrhunderts beitragen. Die Tatsache, daß die Figur der Muttergottes auf beiden Reliefs nahezu gleiche Größe hat, gibt einem solchen Vergleich besondere Berechtigung. Die Art, wie die engere Rahmung des späteren Werkes der Figur nur einen knapp bemessenen Raum läßt, ist uns schon bei anderen Denkmälern begegnet — wichtiger sind die Wandlungen, die die Figur selbst erfahren hat. Ihre Haltung erscheint gegenüber der venezianischen Mariengestalt entspannt, das intensive Vorbeugen des Hauptes ist zu einem mühelosen Neigen geworden. Die straffe, parallele Haltung der Arme und Hände ist gelockert, sie wurden mehr zum Körper hin zurückgenommen, und zwar der linke Arm mehr als der rechte. Das Gewand ist merklich vereinfacht, auf Zickzacksäume weitgehend verzichtet, die Faltenzüge sind auf einige sparsam angelegte Ritzungen reduziert. Dicker und schwerer wirkt der Stoff, so daß Knitterfalten nicht mehr auftreten können. Die Figur hat dadurch größere Geschlossenheit gewonnen. Die Vergrößerung des Kopfes im Verhältnis zum Körper bewirkt eine größere Nähe der Gestalt Mariens, nicht zuletzt auch die weichen Gesichtszüge, die so viel lebendiger wirken als die bei aller Grazie doch in etwa entrückten Antlitze der Oranten des 11. Jahrhunderts.

Aber auch noch etwas anderes ist von Bedeutung. Ebenso wie bei der Orans von Ancona ist der Kopf nicht nur vergrößert, sondern er hat auch als plastisches Gebilde eine besonders kräftige Modellierung erfahren.[3] Stärker als andere Teile der Figur tritt er aus der Fläche heraus und zieht dadurch als erstes den Blick des Betrachters auf sich. Die schon einmal zitierten »antiklassischen Tendenzen« werden uns hier an einem Beispiel greifbar. Die Oranten des 11. Jahrhunderts waren »klassisch« in dem Sinne, wie es die Griechen verstanden: Die Vorstellung des Menschen als atomon, als ein unteilbares Ganzes gewährleistete die absolute Gleichwertigkeit aller Einzelteile und ließ den Gedanken an eine »Rangordnung« der Körperteile nicht zu. Diese Idee war, wie wir sahen, den Byzantinern durchaus vertraut, aber sie war bei ihnen auch immer wieder gefährdet. Der Gedanke, daß vom bildnerischen Standpunkt aus dem Haupte des Menschen vor den anderen Körperteilen eine besondere Bedeutung und daher eine stärkere Berücksichtigung zukomme, ist nicht originär christlich und erst recht nicht den Byzantinern zu verdanken, aber die christliche Kunst hat lange aus dieser Vorstellung heraus geschaffen, sie ist eines der Elemente, aus denen sich das Wesen des eigentlich »Mittelalterlichen« in der christlichen Kunst konstituiert.

Nun entspringt die Neigung zu übermäßiger Betonung des Hauptes durchaus nicht immer einer »spirituellen« Grundhaltung des Künstlers oder einer Epoche, entscheidend ist vielmehr, was das Antlitz ausdrückt. Wohl aber ist eine Steigerung dieses Ausdrucks durch eine Überbetonung des Kopfes erreichbar. Deswegen wirkt die Maria in Washington so viel sprechender und näher, wie es ja auch einer Fürbitterin angemessen erscheint. — Daß man nicht von einer dahin gerichteten, allgemeinen Tendenz der Zeit sprechen kann, bezeugt ein kleines Bronzerelief in London,[4] welches mit der Marmorikone manche Ähnlichkeiten aufweist. Da es sich um eine Hodegetria handelt, sind Einzelheiten im Motivischen anders, aber gut vergleichbar sind die Gewandbehandlung und die Wiedergabe des Stofflichen. Es tritt uns hier eine Maria mit ausgesprochen kleingebildetem Kopf entgegen, von schlankem Wuchs, aber doch sicher mit dem Marmorrelief zeitgenössisch.

Anmerkung 1 Handbook of the Dumbarton Oaks Coll. 18. S. Der Nersessian, DOP. 14, 1960, 78 f. Abb. 6.

2 Genannt nach einer Ikone der fürbittenden Maria in der Chalkoprateia-Kirche, wo in einem Behälter (soros) der Gürtel der Maria aufbewart wurde. Nach der Kirche wurde dieser Typ der Muttergottes auch mit »Chalkoprateia« bezeichnet R. Janin, la géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I. part., t. III. 247; J. Ebersolt. Sanctuaires de B. 54 ff.

3 Bei der Maria in Washington hat ebenfalls der rechte Fuß als ein kompositorisches Gegengewicht absichtsvoll eine stärkere plastische Betonung erfahren.

4 D. Talbot-Rice, Kunst aus Byzanz, Tafel 159.

22. WIEN, Kunsthistorisches Museum. Marmor, 54 x 116 cm[1]

Die Inschrift bezeichnet den jugendlich bartlosen Heiligen als ΑΓΙΟϹ ΠΑΝΤΕΛΗΜΟΝ (sic). Er steht auf einem ehemals vergoldeten Suppedaneum,[2] das Spielbein leicht abgewinkelt. Mit der linken Hand hält er eine Schreibrolle vor dem Körper, die Rechte mit dem Schreibgriffel ist an die Brust gelegt. Das rundliche Gesicht ist von dichten, buckelartig gegebenen Locken gerahmt. Im Typ hat sich also seit jener Zeit, in der die Tafel mit dem hl. Panteleimon in Kiew[3] entstand, nichts gewandelt, doch der Ernst, der aus dem schmalen, feinen Antlitz des heiligen Arztes in Kiew spricht, ist bei dem Relief durch jugendliche Fülle, eine beinahe kindliche Weichheit ersetzt.

Der Heilige erscheint mit einer langen, gegürteten Tunika gekleidet, um seine Schultern ist ein Mantel geschlungen, der auch den linken Arm umhüllt. Das durch sparsame Faltenzüge gegliederte Gewand läßt einen wohlgebauten Körper spüren, und die knapp angedeuteten Binnenformen beeinträchtigen kaum die Wirkung der glatten, gewölbten Flächen, aus denen die Gestalt aufgebaut ist. Dieser Verzicht auf reiche Draperie verschafft dem Volumen des Körpers wieder Geltung, allerdings in ganz anderer Weise als bei den antikisierenden Figuren der vorhergehenden zwei Jahrhunderte. War bei jenen die Gewandfaltung auf die Bewegung des Körpers zu einem Zusammenspiel abgestimmt, so ist hier Körper und Gewand zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen. Das Kleid existiert durch den Körper und dieser ist ohne das Gewand nicht vorstellbar. Diese Stileigentümlichkeit ist dem Westen mehr als dem Osten vertraut,[4] doch darf man nicht mit Sicherheit

daraus folgern, daß der Bildhauer unter Einwirkung westlicher Plastik gestanden haben muß. Wir werden anderen Reliefs begegnen, aus denen sich die gleiche Tendenz, wenn auch in geringerem Maße als hier, ablesen läßt.

Anmerkung 1 L. Planiscig, Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des AH. Kaiserhauses 33, 1916, 40 f., L. Planiscig, Die Estensische Kunstsammlung, 9.

2 Ebenso zeigen der Nimbus, das lang herunterhängende Gürtelende, die Manschetten, Rotula und Griffel noch Reste der Vergoldung.

3 W. Felicetti-Liebenfels, Byz. Ikonenmalerei Taf. 37A. 9.—10. Jahrh.

4 In Deutschland finden sich Beispiele dafür in der salischen Kunst der 2. Hälfte des 11. Jhdts. z. B. Imad-Madonna in Paderborn, Dionysiusrelief in Regensburg u. v. a.

23. ATHOS, Xeropotamou. Ophit, ca. 25 x 40 cm[1]

Das kleine Relief zeigt den hl. Demetrius nicht als Krieger, wie so häufig, sondern mit langer Tunika und Chlamys bekleidet. Die linke Hand ist verborgen, die Rechte hält ein kleines Kreuz vor der Brust. Die Darstellung des Demetrius in dieser Form ist nicht einmalig. In der gleichen Gewandung und Haltung begegnet er uns beispielsweise auf Elfenbeinen der Romanosgruppe, und zwar auf den drei großen Triptychen in Paris (Louvre), Rom (Palazzo Venezia) und im Vatikan (Museo Cristiano),[2] jeweils auf der Innenseite des rechten Flügels. Aber auch in der Monumentalkunst wurde der Heilige in Tunika und Chlamys dargestellt. Es handelt sich um den Typ, der in frühbyzantinischer Zeit üblich war (z. B. Saloniki, Mosaike der Demetriusbasilika), und der nach dem Bilderstreit von der Darstellung des gerüsteten Kriegers fast verdrängt wurde,[3] in mittelbyzantinischer Zeit begegnet er uns daher nur noch selten.[4]
Die (spätere) Inschrift unterhalb der Platte besagt, daß das Relief aus der Hagia Sophia in Konstantinopel stammt.[5] Da es sicher nicht auf dem Athos entstand, ist diese Überlieferung nicht ganz unglaubwürdig, wenigstens soweit sie Konstantinopel als Ursprung angibt. Die Arbeit ist schlicht, aber nicht ohne Reiz. Ein Vergleich mit dem Panteleimon deutet an, daß aus dem Demetriusrelief wieder stärker die alte byzantinische Tradition spricht. Der Körper ist flach, lang durchlaufende Röhrenfalten werden durch den darunter nur zu vermutenden Körper kaum in ihrem strengen Parallelismus gestört. Nur am linken, angewinkelten Arm entsteht eine leichte Stauung.
Was sich bei den früheren Reliefs teilweise andeutete, z. B. bei der Berliner Orans und der Maria der Venezianer Deësis, nämlich der straffe Aufbau des Gewandes aus senkrechten, mehr oder weniger parallelen Faltenzügen, ist in dieser kleinen Arbeit konsequent weitergeführt. Doch es wäre falsch, hier von einem bestimmten Stadium innerhalb eines Entwicklungsablaufes zu sprechen, denn was uns bei diesem Relief entgegentritt, läßt sich in ebenfalls ausgebildeter Form an älteren Denkmälern der Malerei und der Elfenbeinplastik nachweisen; die entschiedene Prävalenz der Steilfalten vor den Gliedmaßen, ein trockener, strenger Linearismus, wie er etwa auch die Gestalten auf den oben erwähnten Stiftermosaiken der Demetriuskirche in Saloniki beherrscht. Bei der Ikone in Xeropotamou ver-

bindet sich diese Tendenz zur reinen Linie nicht wie bei anderen Reliefs mit einer harten, abstrahierenden Geometrie, sondern es bleibt bei einem glatten, widerstandslosen Fließen, das, wie die Kannelierung einer Säule, keine andere Bewegungsrichtung außer der senkrechten zuläßt.

Diese Stileigentümlichkeit ist auch in mittelbyzantinischer Zeit stellenweise vertreten. Aus der Elfenbeinschnitzerei ist beispielsweise ein kleines Täfelchen mit einem jugendlichen Heiligen zu nennen,[6] aus der Buchmalerei das Bild eines Asketen im Cod. sin. 204.[7]

Anmerkung 1 H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, 43 f.; Ch. Bayet, Recherches, 109.
2 Goldschmidt-Weitzmann 2, Nr. 31, 32, 33.
3 A. Xyngopoulos hat eine genauere Unterscheidung der Typen vorgenommen in Epetiris 4, 1927, 260.
4 z. B. in Saloniki, Ag. Apostoloi, in spätbyzantinischer Zeit (14. Jhdt.).
5 G. Millet, Inscriptions chrétiennes du Mont Athos, Nr. 539.
6 Goldschmidt-Weitzmann 2, Nr. 120.
7 K. Weitzmann, JdI. 48, 1933, 358, Abb. 19.

24. BERLIN, Staatl. Museen, Marmor, 26 x 48 cm.[1]

Noch eine Stufe anspruchsloser ist das kleine Berliner Relief mit der Muttergottes in der altertümlichen Form der »Kyriotissa«, d. h. frontal stehend, das segnende Kind vor dem Körper haltend.[2] Die Kyriotissa finden wir, wie die Blacherniotissa und die Hodegetria, in den Apsiden der frühen Phase der makedonischen Epoche (Nikaia, Koimesiskirche). In der späteren Zeit, als die thronende Muttergottes in den Apsiden häufiger wird, begegnet sie uns dagegen nur noch sehr vereinzelt.[3]

Wie bei vielen Arbeiten dieser Zeit ist die Ermittlung des Ursprungsortes lediglich auf Grund stilistischer Erwägungen schwierig, zumal auch die Qualität zu wünschen übrig läßt. Die Herkunft unseres Reliefs aus Venedig muß nicht bedeuten, daß sie auch dort gearbeitet wurde, was aber keineswegs ausgeschlossen ist.

Die Formen sind verwaschen und ohne rechtes Verständnis, die Faltengebung ist schematisiert und oberflächlich, mehr skizziert als wirklich ausgearbeitet. Wenn trotzdem die Gestalt der Maria nicht ganz ohne monumentale Wirkung bleibt und die Erinnerung an höherstehende Vorbilder durch das Ungeschick des Bildhauers nicht zerstört werden konnte, so ist das der zwingenden Kraft byzantinischer Formkultur zuzuschreiben, die auch den minder begabten Handwerker durch die Macht ihrer klassisch gewordenen Formulierungen dem unsicher Tastenden, Ungewissen und Gestaltlosen zu entreißen vermochte. Deswegen ist in der byzantinischen Kunst nur selten ein Absinken unter ein gewisses Maß an Qualität zu verzeichnen, freilich blieb es ihr auch versagt, die vom Hergebrachten entfesselnde Gewalt der überragenden schöpferischen Persönlichkeiten erfahren zu können.

Anmerkung 1 O. Wulff, Katalog, Nr. 1697; O. Wulff, Handbuch 2, 606.
2 Die Platte ist ober- und unterhalb der Figur ergänzt.
3 z. B. in der Hagia Sophia, an der Ostwand der südl. Empore zwischen Johannes Komnenos und Irene (um 1120). D. Talbot-Rice, Kunst aus Byzanz, Taf. 164.

25. VENEDIG, San Giovanni in Bragora. Marmor, 51 x 130 cm.[1]

Eine andere Madonna vom Typ der Kyriotissa ist durch neuere Übermalung besonders in den Gesichtern der Maria und des Kindes so entstellt, daß eine Beurteilung sehr schwer fällt. Als Rahmen dienen seitlich je eine in der Mitte verknotete Vierersäule mit Akanthuskapitell und ein rundbogiger Akanthusfries darüber.
Vom üblichen Kyriotissa-Typ weicht dieses Relief durch die Seitwärtsdrehung des Kindes ab. Es sitzt hier auf dem linken Unterarm der Maria, sein rechtes Bein ist untergeschlagen, so daß der rechte Fuß hinter dem vorgestreckten linken erscheint. Dieses Überkreuzen der Beine findet sich erstmalig im 12. Jahrhundert,[2] häufig dann auch im 13. Jahrhundert. Merkwürdiger ist es, daß das Kind, wie gesagt, nicht frontal dargestellt ist, sondern die Haltung einnimmt, in der es auf dem Arm der Hodegetria erscheint. Bei dieser sitzt es natürlich nicht vor der Mitte des Körpers, sondern höher und mehr zur Seite. Eine solche ikonographische Unstimmigkeit nötigt zu der Frage, ob es sich vielleicht um eine venezianische Arbeit handelt. Ohne diese Möglichkeit ganz auszuschließen, darf aber auch der Zusammenhang mit original-byzantinischen Reliefs nicht übersehen werden. Besonders deutlich wird dieser, wenn wir zur Gegenüberstellung solche Reliefs heranziehen, die sicher venezianisch sind. (Orans der Capelle Mascoli, Georg, Gabriel und Orans der Westfassade von S. Marco).[3] Im Gegensatz zu diesen Stücken ist die Kyriotissa von einer zurückhaltenden Schlichtheit und Weichheit, von einer Selbstbeschränkung, die wir in dieser Form bei venezianischen Arbeiten nicht zu finden gewohnt sind, auch wenn sie von byzantinischen Vorbildern ausgehen. Ihnen ist eher der Wille zu einer Steigerung eigen, zum Herausbrechen aus den Grenzen, die man in Byzanz nicht zu übersteigen wagte.[4] Die Orans der Westfassade von San Marco ist trotz Wahrung des ikonographischen Schemas von einer Unruhe erfüllt, in ihrem Antlitz drückt sich eine Aktivität aus, die diese Form nur widerwillig zu ertragen scheint. Die Kyriotissa ist dagegen durch strenge Bindung der Formen charakterisiert, durch ein beinahe ängstliches Bestreben zur Symmetrie, der sogar die Unterscheidung von Stand- und Spielbein geopfert wurde. Dagegen bezeugen die Hände und die leider entstellten Köpfe, daß kein Anfänger am Werke war, zwar auch kein großer Meister, sondern ein tüchtiger, geschulter Bildhauer, dessen Heimat wohl sicher der Osten war.
Das Relief gehört wahrscheinlich schon dem 13. Jahrhundert an.

Anmerkung 1 H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, 135 f.
2 z. B. bei der Muttergottes von Wladimir, wenn die entsprechenden Partien des Bildes den ursprünglichen Zustand beibehalten haben, was sehr wahrscheinlich ist.
3 Abgebildet im Jahrbuch der Österr. Byz. Gesellschaft 4, 1955 (Aufsatz von Demus).
4 Daß dieses Ausbrechen durchaus nicht immer zu anerkennenswerten Resultaten führte, braucht nicht eigens betont zu werden.

26. BERLIN, Staatl. Museen. Marmor, 52 x 88 cm.[1]

Die in reich gegliedertes Rahmenwerk gefaßte Ikone der thronenden Muttergottes mit dem segnenden Christuskind auf dem Schoß stammt aus Conversano (Apulien). Der Bildhauer könnte einer jener griechischen Künstler gewesen sein, die im 12. Jahrhundert in Unter-

italien und Sizilien gearbeitet haben, doch besteht auch Grund zur Annahme, daß sie direkt aus dem Osten kommt. Ein Graf von Conversano war im 14. Jahrhundert Statthalter von Morea und konnte auch Athen vorübergehend in Besitz nehmen.[2] Diese Tatsache macht es wahrscheinlich, daß damals das Relief von Griechenland nach Conversano verschleppt worden ist. Außerbyzantinische Einwirkungen sind bei ihm nicht nachweisbar, auch das Fehlen jeglicher Beziehungen zur normannisch-sizilischen Kunst des 12. Jahrhunderts spricht für die Herkunft aus Griechenland. Diese Annahme wird schließlich noch durch die Art der Rahmung bekräftigt. Nur einmal noch tritt sie in vergleichbarer Form bei einer Reliefikone auf, beim Pantokrator von Mistras im Zentrum von Morea. Natürlich sind bei dem mindestens 200 Jahre jüngeren Relief die Einzelformen stark gewandelt, aber das Prinzip des Aufbaus ist beibehalten. Vielleicht handelt es sich um eine peloponnesische Sonderform. Die aufwendige Dekoration des Rahmens soll den Eindruck des Prächtigen und Kostbaren hervorrufen und hat es zweifellos auch getan, als die Bemalung noch vorhanden war. Ein Akanthusfries umläuft rundbogig den Reliefgrund, ein zweiter Fries mit einem Astragal überlagert noch den Rundbogen und wird an dessen Ansatz von je einem (ergänzten) dünnen Säulchen gestützt.

In strenger Frontalität sitzt die Muttergottes auf einem reich verzierten Thron, von dem die vorderen Stützen, der Fußschemel, ein Kissen und die mit Stoff bespannte Rücklehne sichtbar sind. Der Oberkörper des Christuskindes ist von vorn gegeben, die Füße sind ein wenig zur rechten Steite gestreckt. Seine linke Hand hält die Buchrolle, die Rechte ist segnend erhoben. Seit dem 6. Jahrhundert ist diese Haltung grundsätzlich unverändert beibehalten worden (Ravenna, thronende Maria in S. Apollinare Nuovo). Das faltenreiche Gewand der Maria umschließt eine breite, kräftige Figur. Die Faltengebung erscheint ziemlich unorganisch, die Häufung mißverstandener Motive verursacht ein Liniengewirr, das in Form von Furchen und Graten die untere Gewandpartie überzieht. Der Mantel mit seinen sparsamen Parallelfalten an Schultern und Oberarm wirkt dagegen ruhig und geschlossen, hier ist auch die Wölbung des Körpers deutlicher herausgearbeitet, so daß man sich in diesem Teil an das Panteleimon-Relief in Wien erinnert fühlt. In der unteren Hälfte des Gewandes ist nichts dergleichen versucht worden. Bei dem Kyriotissa-Relief in Berlin fanden wir eine ähnlich schematisierte Aufgliederung durch Furchen, doch war sie dort in etwa auf das Standmotiv bezogen. Hier hingegen kann man nur noch von einer sinnlosen Aufsplitterung sprechen. Es ist vorstellbar, daß dem Bildhauer eine Halbfigur der Muttergottes mit Kind als Vorbild gedient hat. Dadurch war er gezwungen, sich in der unteren Hälfte auf seine eigenen Fähigkeiten zu verlassen, und es zeigt sich, daß diese sehr begrenzt waren. Das etwas gedunsene Gesicht der Maria mit dem runden Kinn, den gewölbten Wangen, dem kleinen, aber kräftig betonten Mund mit den eingezogenen Mundwinkeln und der kurzen Nase begegnet uns auf mehreren Reliefs des späten 12. bis frühen 13. Jahrhunderts. In diese Zeit wird auch die Ikone von Conversano anzusetzen sein.

Anmerkung 1 O. Wulff, Katalog, Nr. 1700.
2 F. Gregorovius, Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter 2, 181.

links

23 Xeropotamou,
H. Demetrius

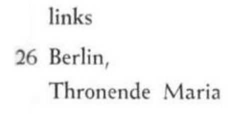
rechts

24 Berlin,
Kyriotissa





links



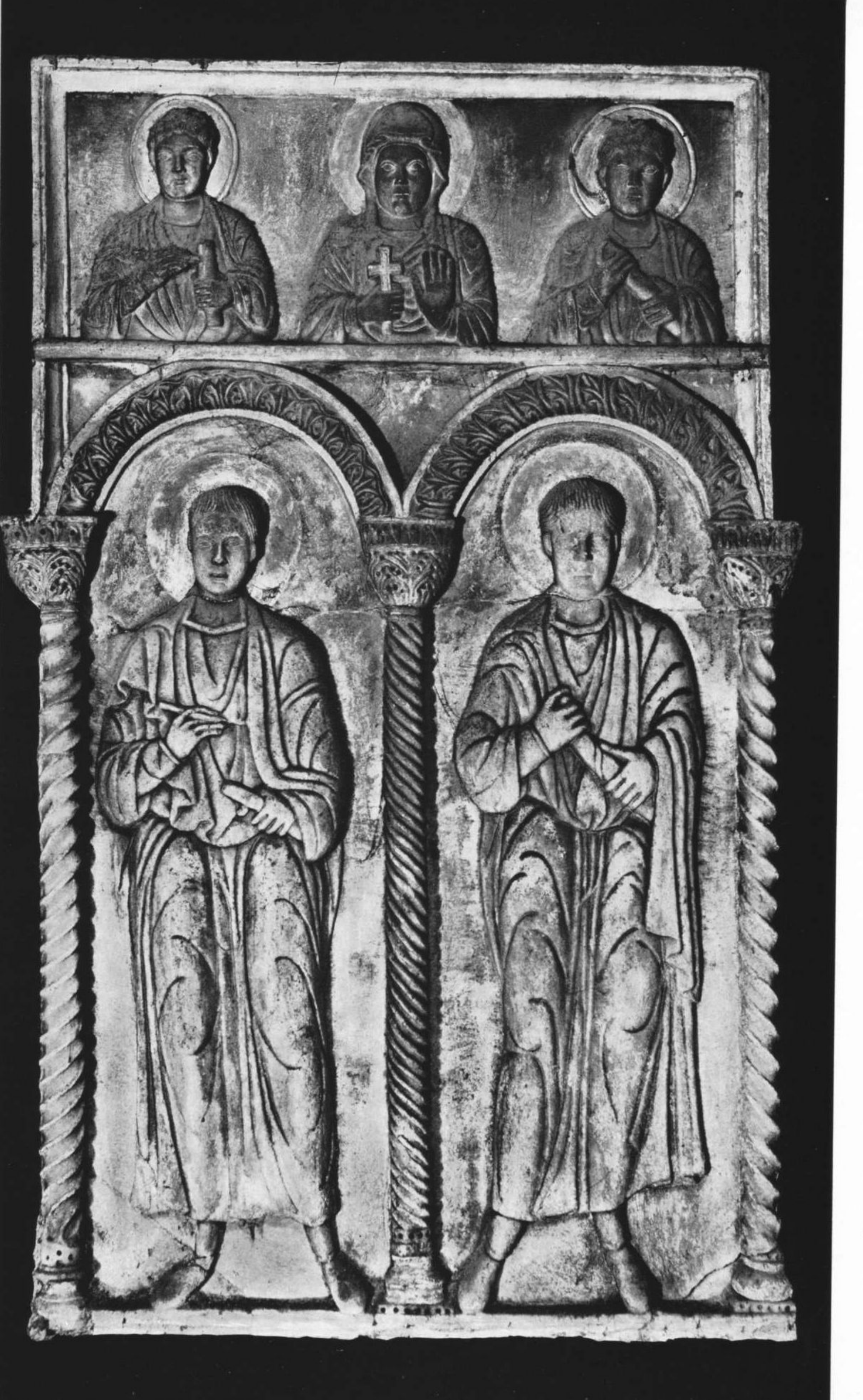
26 Berlin,
Thronende Maria

rechts

25 Venedig,
Kyriotissa







27 Venedig,
Kosmas und Damian

27. VENEDIG, San Marco. Marmor.[1]

Das Relief mit den hl. Kosmas und Damian ist in zwei Zonen gegliedert. In der unteren Hauptzone erscheinen die beiden Heiligen in ganzer Figur unter einer Arkade, die derjenigen der Deësis ähnlich ist. Da aber das Relief nur aus einer einzigen Marmorplatte besteht, wurde zwischen den Figuren nur eine Säule gegeben. Über den beiden Bögen befindet sich ein querrechteckiges Feld, mit einer schlichten Leiste mit Hohlkehle gerahmt. Dieses Feld enthält drei Büsten: in der Mitte eine Frauengestalt mit einem Kreuz in der rechten Hand, die Linke ist erhoben und die Handfläche nach außen gedreht. Man möchte diese Gestalt zunächst für Maria halten, doch wegen des Kreuzes kann diese Identifizierung nicht zutreffen. Ein solches Kreuz tragen in der byzantinischen Kunst nur die Märtyrer. Die linke Hand (wenn das Kreuz mit der Rechten getragen wird) bleibt entweder verhüllt (vgl. Demetriusrelief Nr. 23), oder sie wird in gleicher Weise wie auf dem Relief vor der Brust gehalten.[2] So darf man annehmen, daß mit der Frauengestalt eine Märtyrerin gemeint ist (vgl. das Mosaik der hl. Agathe in der Apsis von Monreale[3]).
Rechts und links von ihr erscheinen zwei Heilige, die mit den gleichen Attributen (Rotula bzw. Rotula und Schreibgriffel) versehen sind wie die unten dargestellten Hauptfiguren. Von diesen unterscheiden sich die Halbfiguren im wesentlichen nur durch die Haartracht. Statt der glatten, strähnigen Frisur der ganzfigurigen Heiligen sind bei ihnen die Haare lockig. Um der Frage nach der Bedeutung weiter nachgehen zu können, müssen wir zunächst den eigenartigen Aufbau des Reliefs näher ins Auge fassen. Vergleichbares begegnete uns unter den übrigen Marmorikonen nicht, doch findet sich in der Elfenbeinschnitzerei häufig die Anordnung von Heiligenbüsten über ganzfigurigen Gestalten, was wohl aus dem Bedürfnis zu erklären ist, möglichst viele Heilige auf dem engen Raum der Täfelchen unterzubringen (vgl. Goldschmidt-Weitzmann 2, Nr. 32, 33, 84, 119, 120, 136, 137). Grundsätzlich stehen die in solcher Weise angeordneten Heiligen in keiner Beziehung zueinander, doch läßt sich beobachten, daß man gern ähnliche Typen kombiniert und zum Teil auch in der Haltung stark angleicht (a. a. O. Nr. 119, 136, 137). Das kann so weit gehen, daß man bei einigen Stücken in beiden Figuren den gleichen Heiligen erkennen zu müssen glaubt (a. a. O. Nr. 120). Das dürfte jedoch kaum zutreffen, die Neigung zur Parallelisierung ist bei solchen Darstellungen eben nur übertrieben worden.
Bei dem Relief von San Marco sind auch die Attribute gleich, sie werden überdies in ähnlicher Form gehalten. Doch bezeugen die Attribute nur, daß es sich um heilige Ärzte handelt und derer gab es in Byzanz viele. Ja, man unterschied zeitweilig sogar zwei oder auch drei Paare, die alle »Kosmas und Damian« benannt wurden (Malerbuch vom Berge Athos) und die in verschiedenen Zeiten und Gegenden aufgetreten sein sollen.[4] Diese Tatsache kann vielleicht zu einer Deutung der Halbfiguren unseres Reliefs verhelfen. Da man, wie gesagt, dazu neigte, ähnliche Heiligentypen zu verbinden, konnte es naheliegen, über den hl. Kosmas und Damian je einen »anderen« Kosmas und Damian anzubringen. Um deutlich

zu machen, daß wirklich ein anderes Paar gemeint ist, unterschied sie der Bildhauer durch die Haartracht.

Die Gestalten der beiden Heiligen zwischen den Säulen sind sehr ähnlich, eine leichte Schwingung bewegt sie, die an den beiden Fußspitzen, die die Basis der Mittelsäule berühren, gleichsam einen Ruhepunkt findet. Doch ist die eine Figur nicht etwa eine Wiederholung der anderen im Gegensinne, sondern die Linien sind nur teils spiegelbildlich, teils aber auch parallel geführt (z. B. rechter Arm). Dazu kommen leichte Variationen in der Gewandführung, so daß ein abwechslungsreiches Spiel miteinander, gegeneinander und zueinander laufender Linien entsteht. Obwohl keine äußerliche Beziehung zwischen den Figuren geschaffen wurde, sind sie doch dadurch so eng miteinander verknüpft, daß jede, für sich betrachtet, das Gleichgewicht zu verlieren scheint. Es handelt sich um dasselbe Kompositionsprinzip, mit Hilfe dessen bei den langen Reihen von scheinbar beziehungslos nebeneinander stehenden Heiligen an den Wänden byzantinischer Kirchen eine ermüdende Monotonie vermieden wird (z. B. Cefalù).

O. Demus[5] setzt das Relief in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, was auch durch gewisse stilistische Übereinstimmungen mit anderen Reliefs dieser Zeit bestätigt wird. Die Figuren haben etwas Gerundetes, Verschliffenes (vgl. Panteleimon, Wien), die Faltengebung ist weich, der schwere Stoff fließt in kürzeren und längeren kalligraphischen Bogenfalten, die nicht unharmonisch, aber auch etwas schematisch wirken. Eine Standfläche ist nicht angegeben, nur die Fußspitzen berühren den Boden, was den Gestalten etwas Schwebendes, beinahe marionettenhaft Pendelndes verleiht. Die Gesichter sind voll, ein wenig ausdruckslos. Der Kopf der weiblichen Heiligen erinnert an den allerdings viel schwächeren der thronenden Muttergottes in Berlin.

Anmerkung 1 H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, 137; O. Demus, The church of San Marco in Venice, 122 f.

2 Beide Formen sind sowohl unter den Elfenbeinen (Goldschmidt-Weitzmann 2, Nr. 31, 32, 33 und v. a.) als auch in der Monumentalkunst sehr zahlreich vertreten.

3 O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, Taf. 64.

4 L. Deubner, Kosmas und Damian, 38 f.

5 The church of San Marco in Venice, 123.

28. VENEDIG, San Marco. Marmor.[1]

O. Demus hat den Reliefs der Westfassade von San Marco eine eingehende Untersuchung gewidmet und dabei u. a. die byzantinische Provenienz des Demetriusreliefs mit aller Deutlichkeit gegenüber seinem venezianischen Gegenstück, dem hl. Georg, herausgearbeitet.[2]
Der heilige Demetrius von Saloniki erfreute sich in dem von Feinden umringten Byzanz immer stärkerer Beliebheit, und sein Bild als wachender Krieger mit dem halb entblößten Schwert auf den Knien gewann geradezu apotropäische Bedeutung, unter welcher er auch noch an der Fassade von San Marco zu verstehen ist.[3] Zwar begegnet uns Demetrius als Sitzender nicht eben häufig, doch den Byzantinern muß auch diese Darstellungsform — nicht nur für Demetrius — vertraut gewesen sein. In den »Carmina« des Emmanuel Philes vom Beginn des 14. Jahrhunderts finden sich Verse, die das bestätigen. Sie sind gewidmet
Griechisch — Handsatz
Die sehr ähnliche Darstellung des Demetrius auf der schönen russischen Ikone in der Tretjakoff-Galerie in Moskau[5] ist mit dem Relief ungefähr gleichzeitig. —
Wie verhält sich nun das Bild des Heiligen in Venedig zur Vorstellung eines kampfbereiten Städtebeschützers?
Eine Vielzahl von leicht gegeneinander verschobenen Achsen verleiht dem Körper etwas Unsicheres, Unstatisches. Der Heilige sitzt so knapp auf dem Schemel, daß man befürchtet, er könne heruntergleiten. Die kleinen Füße berühren nur das Suppedaneum, so wie auch die hl. Kosmas und Damian leicht auf den Fußspitzen zu schweben schienen. Die überlängte Gestalt mit dem kleinen, geneigten Kopf und den winzigen Händen läßt alle kriegerische Robustheit vermissen. Wieviel fester, sicherer und gewichtiger wirkt dagegen die Gestalt des hl. Georg, seines Gegenstückes. Ihm hat der venezianische Bildhauer die Charakterzüge verliehen, die man bei seinem Vorbild vergeblich sucht. Nur in der byzantinischen Kunst, die nicht nur das Dämonische, sondern auch das Rohe, Derbe aus ihrem Gesichtskreis verbannte, war es möglich, einen rauhen, kampferprobten Krieger in dieser Weise zu einem zarten, beinahe lyrisch gestimmten Jüngling umzugestalten. Sein schwerer Panzer vermag nicht über die Zartheit seiner Konstitution hinwegzutäuschen. Man möchte vermuten, daß der Körper das Gehäuse des Panzers nicht ausfüllt, denn die scheinbar breiten Schultern stehen in Widerspruch zu der Schmalheit der Gliedmaßen.
Haben wir bisher bei einer Anzahl von Reliefs des 12. Jahrhunderts eine gewisse Tendenz zu anspruchsloser Schlichtheit, ja auch zur Vergröberung feststellen können, so tritt uns im Demetrius etwas völlig anderes entgegen, eine künstlerische Grundhaltung, die anscheinend in die genaue Gegenrichtung weist. Man könnte von einer Spätblüte des höfischen Stiles sprechen, aber damit wird man der Eigenart dieses Reliefs nicht gerecht. Hatten auch schon die Figuren des Kosmas und Damian keine eigentliche Standfläche mehr, so daß die Füße vor dem leeren Grund »hingen«, fanden wir doch nirgends bei den bisherigen Gestalten diese merkwürdige Labilität in so ausgeprägter Weise, diese übermäßige Streckung

der Proportionen, eine solche beinahe kindlich-zaghafte Gebärde, die mit der Vorstellung des Kriegertums so wenig in Einklang steht. Das ist neu und nimmt Konzeptionen vorweg, die erst im 14. Jahrhundert sich zu voller Blüte entfalten sollten. Wir verspüren hier den ersten Hauch jener Atmosphäre, in der sich die preziösen Gestalten der Paläologenzeit so zierlich bewegen.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß das Demetriusrelief vor dem Einsetzen der sog. Paläologischen Renaissance geschaffen worden ist. Für seine Entstehungszeit gibt uns, wie O. Demus ausführt,[6] das translatio-Mosaik über der Porta San Alippio einen terminus ante quem. Dieses Mosaik enstand um das Jahr 1267 und zeigt die Fassade von San Marco im Zustand dieser Zeit. Deutlich sind hier die sechs Reliefs angegeben, wenn auch nicht figuriert, was aus technischen Gründen leicht erklärlich ist. Um 1267 befand sich das Programm — denn als ein solches ist die Zusammenstellung der sechs scheinbar so verschiedenartigen Darstellungen der Fassadenreliefs anzusprechen — also schon komplett in situ. Nun handelt es sich, wie eben angedeutet, bei diesem Programm keineswegs um einen einheitlichen Entwurf, sondern man muß annehmen, daß zunächst die zwei byzantinischen Skulpturen, der Herakles mit dem erymanthischen Eber[7] und unser Demetrius als Trophäen für einen würdigen Platz ausersehen wurden, die Westfassade. Diese bot nun allerdings noch für weitere Reliefs Raum, und so wurde das Programm erweitert, indem man zuerst einmal die beiden byzantinischen Spolien der Symmetrie halber kopierte (Herakles mit der Hirschkuh und Georg) und schließlich noch die Orans und Gabriel — ebenfalls nach byzantinischen Vorbildern — zufügte. Die beiden Beutestücke aus dem Osten haben also erst die dem Programm zugrunde liegenden Gedanken ausgelöst, und man darf glauben, daß bis zu seiner Verwirklichung einige Zeit verstrichen sein wird. Das Demetriusrelief kann also um 1267, selbst wenn die sechs Platten erst kurz vorher an die Fassade versetzt worden sein sollten, nicht mehr ganz neu gewesen sein. Da man sich nicht gut vorstellen kann, daß es zur Zeit der Lateinerherrschaft in Konstantinopel gefertigt wurde, so bleibt als das Wahrscheinlichste, daß es kurz davor, also um 1200 entstanden ist.

Anmerkung 1 O. Wulff, Handbuch 2, 606; O. Demus, The church of San Marco in Venice, 128 f; O. Demus, Jahrbuch der Österr. Byz. Gesellschaft 3, 1954, 95 f.; H. v. d. Gabelentz, MA. Plastik in Venedig, 141; A. Venturi, Storia 2, 528.

2 O. Demus, Jahrbuch 95 f.

3 O. Demus, The church of San Marco, 134.

4 Das Gedicht ist abgedruckt bei Venturi, a. a. O. 530.

5 Grabar, Lazarev, Kemenov, Russische Kunst 1, Abb. 278. Vgl. auch die kleine Steatitikone ebd. Abb. 168. Auf einer Steatitikone in Rom erscheinen der hl. Georg und der hl. Theodor Tyron zusammen in dieser Form (A. Muñoz, Exp. Grottaferrata fig. 87).

6 O. Demus, The church of San Marco, 126.

7 eine Arbeit des 6. Jahrhunderts.



28 Venedig, Demetrius



29 Caorle, Geoelmeon



30 Caorle, H. Agathonikos



31 Wien, Orans

29. CAORLE, Kathedrale. Marmor.[1]

Ein anderer Kriegerheiliger begegnet uns auf einem Relief, das in der Türleibung der Kathedrale von Caorle (Ven. Giulia) eingemauert ist. Merkwürdig ist nicht nur sein Name ΓΕΟΕΛΜΕΟΝ, sondern auch die Figur selbst. Der übermäßig lange und nach den Schultern zu immer schmaler werdende Körper trägt einen winzigen Kopf mit dichten Locken. Die großen Augen und vor allem das leichte Lächeln geben dem Gesicht etwas Sanftmütiges. Die Gestalt erinnert in ihrer Zerbrechlichkeit an den Demetrius in Venedig, dessen fein ausgewogene Bewegtheit sie allerdings nicht besitzt.

Der Heilige steht auf einer gekrümmten Drachenschlange, der er die Spitze seiner (verlorenen) Lanze in das Maul stößt. Dieses Motiv wirkt wie ein Entlehnung aus der Ikonographie des hl. Georg. Auch den Erzengel Michael finden wir zumindest im Westen in dieser Zeit mit der besiegten Schlange zu seinen Füßen (z. B. Pistoja, S. Michele, 12. Jahrhundert[2]). Im Osten dagegen wird der hl. Georg, wie auch später Demetrius und Theodor, im Drachenkampf immer zu Pferd dargestellt (Mosaiktondo, Louvre),[3] aber niemals zu Fuß wie auf dem Relief. Es scheint, daß diese Form bewußt vermieden wurde,[4] denn auch in Byzanz muß sie bekannt gewesen sein. Schon Konstantin ließ sich im Vestibül des kaiserlichen Palastes als Krieger darstellen, zu seinen Füßen den Drachen, durchbohrt von der Spitze des labarum (Eusebius, Vita Const. 3,3). In justinianischer Zeit war auch die Darstellung Christi auf Schlange und Basilisk wohlbekannt (Ravenna, Stuckrelief im Neonsbaptisterium, Mosaik in der Erzbischöfl. Kapelle). In mittelbyzantinischer Zeit wird in Miniaturen der Triumph des orthodoxen Glaubensstreiters über den Häretiker dadurch vor Augen geführt, daß der Sieger auf der zusammengekrümmten Gestalt des Unterlegenen stehend wiedergegeben wird (Chludowpsalter, Pantokratorpsalter[5]). Eine Miniatur im Menologion Basil. zeigt Michael mit zwei Teufeln neben — nicht unter — seinen Füßen.[6] Es ist schwierig zu entscheiden, warum trotzdem die Gestalt des Drachentöters in der Form, wie er auf dem Relief erscheint, nicht gebräuchlich war, obwohl sie sich so wenig von üblichen und altbekannten Darstellungen entfernt. Wenn sie doch einmal auftrat, wird es daher kein sehr schwerwiegender Verstoß gewesen sein.

Demus[7] hält das Relief für eine italienische Arbeit nach byzantinischem Vorbild, geschaffen als Pendant zum original byzantinischen Agathonikosrelief, welches ihm gegenüber angebracht ist. Es sprechen aber viele Einzelheiten sehr dafür, daß es sich auch beim Geoelmeon um eine Arbeit aus dem Osten handelt. Zunächst möchte man bei einem »Gegenstück« zum Agathonikos eine stärkere Angleichung an das Vorbild — vor allem auch im Format — vermuten, wie es bei dem Georg der Westfassade von San Marco (vgl. S. 87 f.) der Fall ist. Der Bildhauer zeichnete sich nicht durch überragende Fähigkeiten aus, umso mehr müßte es verwundern, daß er ein Vorbild wie den Agathonikos völlig unbeachtet gelassen habe. Wenn aber eine andere Darstellung zum Vorbild gedient haben sollte, müßte es eine sehr getreue Kopie sein, denn die »Byzantinismen« drängen sich geradezu auf. Und speziell diese geben eine deutliche Antwort auf die Frage, wenn wir nämlich die immer wieder sich

bestätigende Beobachtung voraussetzen, daß gewisse »Byzantinismen« nicht kopierbar sind. Vieles, was über den hl. Demetrius gesagt wurde, trifft auch für den Geoelmeon zu. Bei aller Ausgefallenheit, ja Monstrosität in mancher Hinsicht ist er von einer merkwürdig zaghaften Zurückgezogenheit und Reserviertheit. Die langen Umrißlinien fließen müde und akzentlos. Dieser Krieger wirkt ebenso wie der Demetrius nicht im geringsten furchterregend, aber seine »Persönlichkeit« hat den Reiz des Ungewöhnlichen. Viele und teilweise gegensätzliche Charakterzüge erscheinen in ihm vereinigt, die alle in Byzanz beheimatet sind. Die Majestät des byzantinischen Heiligen ist hier ins Übermenschliche gesteigert, gleichzeitig aber auch gebrochen durch das kaum damit zu vereinbarende Bestreben, seinem Körper überirdische Leichtigkeit zu verleihen, ja sogar dem Gesicht etwas wie verklärte Heiterkeit aufzuprägen. Dieses Gesicht ist in der Tat erstaunlich und verrät die griechische Hand am ehesten. Die großen Augen blicken offen und lebendig, die vollen Wangen sind zart gerundet, ein ganz feines Lächeln umspielt die Mundwinkel. Eine leichte Asymmetrie verleiht dem ganzen Gesicht Leben.

Alles dies ist bei einer venezianischen Kopie unvorstellbar, aber es ist auch für Byzanz nicht gerade geläufig. Sicher haben wir die Heimat des Geoelmeon nicht in Konstantinopel zu suchen. Eher müssen wir ihn uns in Griechenland entstanden denken, wo man, abseits von der Metropole, Regeln und Vorschriften nicht ganz so wörtlich aufzufassen brauchte. Da das Relief sicher schon dem frühen 13. Jahrhundert angehört, ist es möglich, seine oben erläuterte ikonographische Eigenart und vor allem auch den absonderlichen Namen auf westliche Anregungen zurückzuführen. Der Besteller könnte ein Angehöriger der fränkischen Besatzungsmacht gewesen sein und »Geoelmeon« Wilhelm (Guilelmus) bedeuten. Der hl. Wilhelm von Aquitanien wurde ja ebenfalls als Ritter dargestellt.

Der Geoelmeon ist in gewissem Sinne ein Endprodukt, mit einem leichten Anhauch von Dekadenz, der leicht solchen Spätlingen anhaftet. Manche byzantinischen Tendenzen erscheinen in ihm hypertrophiert und machen ihn fast zu einer Selbstkarikatur des Byzantinischen schlechthin.

Anmerkung 1 R. Egger, ÖJh. 21/22, 1922/24, 342; S. Bettini, La scultura bizantina 2, 34 f.; O. Demus, Jahrbuch der Österr. Byz. Gesellschaft 4, 1955.

2 W. Biehl, Toskanische Plastik, Taf. 70. In Frankreich: St. Gilles; in Deutschland: Michaelskapelle auf der Burg Hohenzollern (beide 12. Jhdt.).

3 W. Felicetti-Liebenfels, a. a. O. Abb. 123.

4 Hatte man sich doch schon im 6. Jahrh. gegen die Darstellung des Drachenkampfes ausgesprochen (Decretum Gelasianum).

5 K. Weitzmann, Byz. Buchmalerei, Abb. 371 und 357.

6 A. Grabar, La peinture byzantine, Abb. S. 174.

7 O. Demus, a. a. O. Als Hauptargument führt D. die enge Rahmung an, die aber, wie wir schon mehrfach feststellen konnten, im 12. Jhdt. auch im byzantinischen Bereich gebräuchlich wird.

30. CAORLE, Kathedrale. Marmor[1]

Von ganz anderer Natur ist der schon erwähnte Agathonikos am selben Ort. Er ist als Orant gegeben, wobei auffällt, daß seine Hände wie die der »Zoodochos-Pighi«-Reliefs des 11. Jahrhunderts durchbohrt sind. Die Darstellung eines Heiligen in dieser Rolle dürfte einmalig sein, abgesehen davon, daß im 12. Jahrhundert Heilige als Oranten kaum noch vorkommen.

Das Gewand besteht aus Tunika und Chlamys mit aufgesetztem Tablion, seit Justinian die Tracht der Hofbeamten. Die Falten sind hart, aber oberflächlich geschnitten und nicht sehr sinnvoll angelegt. Wieder finden wir die kleinen, hängenden Füße, doch die Figur selbst hat nichts von Leichtigkeit und Beweglichkeit; schroffe Geraden begrenzen den Körper an den Seiten, die erhobenen Arme werden starr senkrecht gehalten. Das runde, maskenhaft vorspringende Gesicht ist von dichten, hakenförmig gebogenen Locken gerahmt. Übergroß sind die vorquellenden Augen, eine geritzte Doppellinie bezeichnet die Lider. Die untere Gesichtshälfte springt zurück. Dasselbe Gesicht findet sich auf dem sog. »Kairosrelief« in Torcello,[2] einer byzantinischen Arbeit der Komnenenzeit.

Anmerkung [1] Literatur wie zu Nr. 29 (Seite 94, Anm. 1).

[2] R. v. Schneider, Serta Harteliana, Wien 1896, 279.

31. WIEN, Kunsthist. Museum. Marmor, 85 x 105 cm.[1]

Das anspruchslose Wiener Relief zeigt den altbekannten Typ der Maria orans. Mit aller Deutlichkeit offenbart sich hier der inzwischen fortgeschrittene Verfall der großen, repräsentativen Form. Steif und unbewegt steht die Figur, und den Versuch, ein Kontrapost anzudeuten, kann man wohl kaum als gelungen ansehen. Der Aufbau der Körper- bzw. Gewandteile wird von keiner Vorstellungsfähigkeit mehr geleitet; beobachtet man den Verlauf des deutlich gekennzeichneten äußeren Konturs der Beine nach oben bis zum Gürtel, so ergibt sich, daß dieser eine viel breitere Figur umschlingt, als das aus der Anlage der Beine zu erwarten ist. — So ist hier alles nur noch formelhaft und mechanisch reproduziert.

In den Einzelheiten erkennen wir Züge wieder, die uns schon bei anderen Reliefs des 12. Jahrhunderts begegnet sind: der zurückgebildete Umriß, die summarische Gliederung des Gewandes durch Furchen in Form von kurzen Faltenbögen auf den sonst glatten Oberschenkeln (vgl. Kosmas und Damian), die Verschiebung der Proportionen zugunsten des Kopfes und die wie beim Agathonikos senkrecht gehaltenen Unterarme. Auch das Gesicht zeigt enge Verwandtschaft mit dem des Agathonikos. Die großen, starrenden, von geritzten Lidern gerahmten Augen, der schmale Mund (beim Agathonikos zum Teil zerstört) mit den zusammengepreßten Lippen sind auf beiden Darstellungen ähnlich.

Das Suppedaneum, die Fußspitzen, das Gürtelende und die Manschetten zeigen Reste der Vergoldung.

Anmerkung [1] L. Planiscig, Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des AH. Kaiserhauses 33, 1916, 40 f. (Hier irrtümlich mit dem Panteleimonrelief Nr. 22 zusammengehörig bezeichnet); L. Planiscig, Die Estensische Kunstsammlung 1, 9 f.

32. ISTANBUL, Archäologisches Museum (Inv. Nr. 941). Marmor, Höhe 45 cm[1]

Wegen der starken Zerstörungen ist das Istanbuler Relieffragment des hl. Damian nur schwer zu beurteilen. Die Identität ist aus den Attributen und dem erhaltenen Inschriftrest . . . ANOC zu erschließen. Einige Merkmale können darauf hinweisen, daß es in die Nähe bisher behandelter Reliefs der Zeit gerückt werden darf. Der Kopf ist groß und rund, die wenigen schweren Falten des Gewandes, von ungeübter Hand gearbeitet, lassen den Stoff wie von filzartiger Beschaffenheit erscheinen. Vergleichbar ist auch hier das Kairosrelief (S. 95) und die Wiener Orans.

Anmerkung [1] G. Mendel, Catalogue 2, Nr. 700.

32 Istanbul, Damian



ΜΙΧΑΗΛ
ΜΡ
ΘΥ

35 Istanbul, Halbfigur des Erzengels Michael

34 Istanbul, Michaelskopf

links

33 a, b; Berlin, Orans und Michael

36 Istanbul, Engeldeësis



37 Rouen, Taufe Christi

33 a b. BERLIN, Staatliche Museen. Marmor, je 33 x 96 cm[1]

Die zwei Platten mit der Maria orans und dem Erzengel Michael stammen aus dem Peribleptos-Kloster (Sulu-Monastir) in Konstantinopel. Auf einer verlorenen dritten Platte hat man sich Gabriel vorzustellen. — Maria zwischen Michael und Gabriel gehören zum festen Programm mittelbyzantinischer Apsisdekorationen (Daphni, Chios, Cefalù u. v. a.), ihr Bild findet sich für gewöhnlich in der Wölbung der Kalotte.[2] Für die Anbringung von Reliefs ist dieser Ort selbstverständlich nicht geeignet, sie müssen an einer senkrechten Wand gestanden haben.

Ungewöhnlich ist bei unseren Reliefs die Frontalität des Erzengels, der dadurch zur Gestalt der Maria keine Beziehung hat.

Die Rahmung ist äußerst eng, so daß die Figuren auch mit ihren Gewändern an manchen Stellen über die Randleisten greifen.

a) Maria. Zunächst fallen bei der Figur der Maria der kleine Körper, die übermäßig langen, säulenhaften Beine, die winzigen Arme und Füße und der große Kopf auf. Diese Disproportionierung ist, wie wir sahen, im 12. Jahrhundert nicht außergewöhnlich, sondern schon beinahe Regel, wenn auch selten in so extremer Weise wie hier. Ebenfalls ist uns die Art der Gewandwiedergabe an den Beinen — glatte, gewölbte Flächen mit sparsamer Faltengebung, die durch Rillen gekennzeichnet wird — schon bei mehreren Reliefs begegnet. Im Gegensatz zu den vorwiegend glatten, ruhigen Formen des Untergewandes steht das Maphorion mit seiner Vielfalt von knitterigen Faltenlagen und gebrochenen Zickzacksäumen. Wohl begegnet uns in späten sizilischen (Monreale) und venezianischen Mosaiken (Ostkuppel) eine ähnliche Neigung zu scharfkantiger, spitzwinkliger Faltenbrechung, die besonders für die spätbyzantinische Zeit charakteristisch werden sollte (Karije Djami), doch es fällt schwer, unseren Reliefs vergleichbare Bildwerke an die Seite zu stellen, und nur zu bestimmten Eigenarten lassen sich Parallelen bei einigen makedonischen Fresken des 12. Jahrhunderts nachweisen. So hat die Figur des Johannes in der Kreuzabnahme von Nerezi (1164)[3] ähnlich säulenhafte, überlange Beine und einen kurzen Rumpf, der von fächerartig aufgesplitterten Gewändern bedeckt ist. Ebenfalls zeigen die Engel in der Apsis von Kurbinovo (1191)[4] diesen Kontrast zwischen Beinen und Rumpf. Weiter gehen die Übereinstimmungen nicht. In Kurbinovo sind die Falten am Oberkörper wohl außerordentlich reich, aber noch nicht hart gebrochen. Völlig anders sind die schmalen, ausdrucksvollen Köpfe sowohl in Nerezi als auch in Kurbinovo. Das etwas feiste, großformige Gesicht mit dem schweren Kinn und den herabgezogenen Mundwinkeln zeigt keine Spur der Schönheit und Anmut mehr, die die Marien des 11. Jahrhunderts auszeichneten. Das Fraulich-Weiche ist gewichen, übernatürlich weit geöffnete Augen starren über den Betrachter hinweg und geben dem Gesicht etwas maskenhaft Drohendes.

b) Michael. Der Erzengel ist sicher von der gleichen Hand gearbeitet wie die Maria, und die charakteristischen Züge, die wir bei ihr feststellten, kennzeichnen auch ihn, besonders

was die Proportionen des Körpers und die Gesichtsbildung betrifft. Michael ist, wie häufig, in das kaiserliche Gewand gekleidet, welches in seinen Einzelheiten vom Bildhauer nicht mehr richtig verstanden wurde. Die Umkehrung des Loros ist nicht als solche kenntlich gemacht, die schlüssellochförmige Einschlitzung am Saum der Dalmatika ist auf der linken Seite als bloßes Muster verstanden und nicht nur umgekehrt, sondern auch zu hoch gesetzt.[5] Die panzerartige Last des edelsteinüberladenen Gewandes läßt dem Körper keine Bewegung mehr, er ist in Prunk erstickt. Im seltsamen Gegensatz zur Schwere der Figur stehen die winzigen, verkümmerten Flügel.

Beide Reliefs sind nicht ohne Sorgfalt gearbeitet. Nachlässigkeit und Oberflächlichkeit kann man dem Bildhauer nicht vorwerfen. Auch auf die Politur hat er nicht verzichtet.[6] Die Arbeit sollte offenbar höchsten Ansprüchen genügen. Bemerkenswert ist, womit in dieser Zeit auch hohe Ansprüche sich zufrieden geben mußten.

Anmerkung 1 L. Bréhier, La sculpture, 64 pl. XI.; O. Wulff, Katalog, Nr. 1698 und 1699; S. Bettini, La scultura byzantina 2, 34.

2 In Cefalù und Monreale ist Maria unterhalb der Apsiskalotte dargestellt, weil in den kuppellosen Kirchen Siziliens der Pantokrator in die Kalotte gerückt wird.

3 O. Bihalji-Merin, Fresken und Ikonen, Abb. 18.

4 O. Bihalji-Merin, a. a. O. Abb. 15.

5 vgl. die richtige Form auf dem Moskauer Elfenbein mit der Krönung Konstantins VII. (G.-W. 2, Nr. 35).

6 Im 12. Jahrhundert und später bleiben die Reliefs oft unpoliert.

34. ISTANBUL, Archäologisches Museum (Inv. Nr. 3830). Marmor, Höhe 30 cm[1]

In die Nähe der Berliner Reliefs gehört ein Michaelskopf, der aus einer Zisterne bei Gül-Hané geborgen wurde.[2] Die kräftige, aber doch weiche Modellierung hat immer wieder dazu verführt, ihn sehr früh (10. Jahrhundert) anzusetzen, von der, wie wir sahen, unbegründeten Annahme ausgehend, daß die Reliefplastik mit fortschreitender Zeit immer flacher werde.

Die Arbeit ist im ganzen gesehen etwas besser als der Berliner Michael. Die Gesichtszüge sind weicher gebildet und anders ist auch die Frisur. Waren in Berlin einzelne S-förmige Locken schematisch aneinandergereiht, so umschließen die Haare hier das Haupt wie eine festumrissene Kappe, in welche die leicht gelockten Strähnen eingearbeitet sind. Gut vergleichbar sind aber die Gesichtsformen mit den großen Augen, dem starken, gespaltenen Kinn, dem dicklippigen Mund und den herabgezogenen Mundwinkeln, Einzelheiten, die wir auch schon bei der thronenden Maria in Berlin beobachten konnten.

Anmerkung 1 R. Demangel, E. Mamboury, Le quartier des Manganes et la première région de C/ple, 129; D. Talbot-Rice, Kunst aus Byzanz, 67, Abb. 122.

2 Am selben Ort wie Nr. 1 und Nr. 4. Die übrigen Fragmente von verschiedenen Reliefs, die an dieser Stelle gefunden wurden, sind hier nicht behandelt, da es sich bei ihnen zum größten Teil um kaum bestimmbare Stücke handelt. Sie befinden sich heute im Archäol. Museum Istanbul und sind veröffentlicht bei R. Demangel, E. Mamboury, a. a. O. 128 f.

35. ISTANBUL, Archäologisches Museum (Inv. Nr. 4208). Marmor, 34 x 41 cm[1]

Aus Nikaia stammt das Fragment, das die Halbfigur des Erzengels Michael zeigt. In der verhüllten Linken trägt er die kreuzbekrönte Weltkugel, die als flache Scheibe gegeben ist, in der Rechten das Zepter. An den seitlichen Rändern der Platte sind Reste von Halbsäulen mit einfachen, trapezförmigen Kapitellen erhalten. Die leichte Rechtswendung des Erzengels läßt darauf schließen, daß er ursprünglich einer Darstellung der Maria zwischen Michael und Gabriel angehörte.

Die Arbeit ist durch keine besonderen Vorzüge ausgezeichnet, sie bewegt sich im Rahmen eines primitiven Schemas. Das Gewand stellt sich als amorphes Gebilde aus gekurvten Furchen dar, ähnlich wie der untere Teil des Kleides der thronenden Maria in Berlin. Das Michaelsrelief dürfte um einiges später als jene anzusetzen sein.

Anmerkung 1 A. Müfid, AA. 46, 1931, 197, Abb. 11.

36. ISTANBUL, Archäologisches Museum (Inv. Nr. 918—20). Marmor, 22 x 33 cm[1]

Drei zusammengehörige kleine Relieftafeln von geringer Qualität und schlechtem Erhaltungszustand zeigen die Halbfiguren Christi und zweier anbetender Engel. Die Köpfe, besonders der Engel, weisen starke Zerstörungen auf. Roh und ungeschlacht sind die Figuren mit ihren plumpen Gewandfalten und den schweren Händen.
Die Reliefs stammen vom Top Kapu, wo sie in einer Mauer eingelassen waren. Da sie wahrscheinlich von vornherein für einen solchen Zweck geschaffen wurden, hat der Steinmetz wohl eine sorgfältigere Ausführung nicht für nötig befunden und sich auf die grobe, von fern deutlich erkennbare Rohform beschränkt.

Anmerkung 1 G. Mendel, Catalogue 2, Nr. 697—99; J. Ebersolt, C/ple byzantine et les voyageurs du Levant, 246.

37. ROUEN, Musée des Antiquités de la Seine Inférieure. Marmor[1]

Eine sorgfältige Beschreibung und Analyse dieser Ikone, auf der uns zum ersten Male in der Reliefplastik eine Szene aus dem Zyklus der Festtage begegnet, verdanken wir L. Bréhier. Dargestellt ist die Taufe Christi. Das ikonographische Schema entspricht im großen und ganzen den bekannten Kompositionen in Hosios Lukas, Daphni, der Nea Moni u. a., nur fehlen auf dem Relief die üblichen Uferstreifen; Johannes und die Engel stehen auf kleinen Felsstücken, die wie Inseln aus dem Wasser ragen.
Der Bildhauer arbeitet mit einfachen, großen Formen und berücksichtigt die Details nur wenig, so daß manches wie Bosse wirkt. Die Akzente liegen auf den kräftigen Umrissen und den klar herausgearbeiteten Köpfen. Darin liegen die Vorzüge des Reliefs, die allerdings durch die etwas summarische Behandlung beeinträchtigt werden. Bemerkenswert ist aber die Tatsache, daß neben zeichnerisch aufgefaßten Partien (z. B. Nimbus und Flügel des hinteren Engels und die Wasserfläche) in dieser Arbeit doch auch spezifisch plastische Mittel zur Anwendung kommen — innerhalb der Grenzen, die man in Byzanz grundsätzlich nicht überschritt. Bei einem Thema, welches der Malerei in so hohem Maße vertraut war, wie es in der Reliefplastik ungebräuchlich gewesen zu sein scheint, hätte man erwarten können, daß das Übergewicht malerischer Darstellungen dem plastischen Vorstellungsvermögen erhebliche Hemmungen auferlegen müßte. Doch davon kann keine Rede sein.
Von ganz allgemeinen Kriterien wie die Reduzierung der Einzelformen und Größe der Köpfe abgesehen, besteht kein eindeutiger stilistischer Zusammenhang mit bisher behandelten Reliefs.

Anmerkung 1 L. Brehier, La sculpture, 63, Pl. X; L. Brehier, L'art chrétien, 137; L. Bréhier, Bull. de la sect. Hist. de l'Acad. Roumaine 11, 1924, 68 f.

38. VENEDIG, Museo Civico. Marmor.[1]

Nicht ohne Qualitäten ist das Kreuzigungsrelief in Venedig, soweit sich das noch bei den Zerstörungen, die es erlitten hat, beurteilen läßt. Das Kreuz mit dem mächtigen, gebogenen Körper Christi durchmißt die Breite und fast die Höhe der Platte. Unter den Kreuzarmen stehen Maria und Johannes, darüber erscheinen die Büsten von zwei Engeln, die sich dem Herrn zuwenden. Das obere Ende des Kreuzstammes wird von zwei kleinen Medaillons flankiert, auf denen Sonne und Mond als Profilköpfe zu sehen sind.
H. v. d. Gabelentz hat sich auf Grund der Verwandtschaft dieses Reliefs mit dem Kreuzigungsemail der Pala d'Oro für seine byzantinische Herkunft ausgesprochen, wobei er besonders die Ähnlichkeit beider Mariendarstellungen hervorhebt.
Auch Elfenbeinarbeiten sind hier für Vergleiche geeignet. Die Geste der Maria ist für die sogenannte malerische Gruppe typisch, und sie begegnet uns auch noch in gleicher Form z. B. auf der Halberstädter Patene (11. Jahrhundert)[2] und auf dem Kreuzigungsfresko in Studenica (1208),[3] wo auch der Verlauf der Mantelsäume ähnlich ist. Ebenfalls leitet sich die Figur des Johannes von Elfenbeinen der malerischen Gruppe ab. Auf Kreuzigungsdarstellungen dieser Gruppe hält der Evangelist regelmäßig die rechte Hand an die Wange. Sein Gewand auf dem Venezianer Relief wirkt wie eine allerdings ungeschickte und teilweise mißverstandene Nachahmung des Gewandes der Johannesfigur auf dem New Yorker Elfenbein.[4] Dem gleichen Typ gehört auch, von der Handhaltung abgesehen, der Johannes des Kreuzigungsmosaiks in Daphni an.[5] Offensichtlich war das Bemühen des Bildhauers darauf gerichtet, den faltenreichen Gewändern etwas vom klassischen Linienfluß solcher Vorbilder mitzuteilen, doch ist ihm das nicht in vollem Umfang gelungen. Die Falten bleiben auf der Oberfläche, sie vermögen kaum, die Körpermasse zu gliedern oder gar aufzulockern. Vergleichen wir die Maria mit jener aus der Venezianer Deësis, so wird deutlich, daß auf dem Kreuzigungsrelief der Zusammenhang der Gewandteile an Klarheit verloren hat, obwohl die Motive im einzelnen beibehalten sind (vgl. z. B. den Faltenbausch unter dem rechten Arm). Bei Johannes ist das Gewand reicher, trotzdem erscheint er kaum bewegter und beweglicher als Maria.
Die Gestalt Christi ist von übermäßiger Größe. Der Körper schwingt stark zur Seite aus, die Beine sind gestrafft, die Knie durchgedrückt. Der Rumpf zeigt eine erstaunlich weiche, aber doch sichere Modellierung. Wie auf dem erwähnten New Yorker Elfenbein sind die Arme durchhängend gegeben. Die Befestigung des Kreuzes auf dem Boden vermittels dreier Pflöcke entspricht gleichfalls älterer byzantinischer Tradition (Hosios Lukas, Daphni, Elfenbeine G.-W. 2, Nr. 99, 101, 102 u. a.).
Merkwürdig ist das Mißverhältnis in der Größe der Figuren untereinander. Darin weicht das Relief von byzantinischen Gepflogenheiten ab, nach denen die Figur Christi in den meisten Fällen gleich groß, manchmal kleiner und nur ganz selten etwas größer als Maria und Johannes dargestellt wird. Man kann annehmen, daß das Relief nicht in einer der

byzantinischen Metropolen entstanden ist, sondern in einem Randgebiet, vielleicht sogar in Italien. Doch sicher stammt es von der Hand eines byzantinischen Meisters. Trotz der einzelnen konservativen Züge darf man das Relief wahrscheinlich schon in das 13. Jahrhundert datieren.

Anmerkung [1] H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in V., 153.
[2] D. Talbot-Rice, Kunst aus Byzanz, Abb. 136.
[3] O. Bihalji-Merin, a. a. O. Abb. 27.
[4] Goldschmidt-Weitzmann 2, Nr. 6.
[5] O. Wulff, Handbuch 2, Abb. 491.

38 Venedig, Kreuzigung




ΜΡ ΘΥ

b) SPÄTBYZANTINISCHE ZEIT

39. VENEDIG, San Marco. Marmor.[1]

Die Muttergottes mit dem Beinamen H ANIKHTOC befindet sich, wie O. Demus nachweist, schon mindestens seit dem frühen 14. Jahrhundert in Venedig. Diese Tatsache erscheint insofern merkwürdig, als das Relief nicht sehr viel früher entstanden sein kann, daß es also ziemlich kurz nach seiner Herstellung schon nach Venedig verbracht worden sein muß. Die Inschrift[2] weist die Ikone als Stiftung eines gewissen Michael und seiner Frau Irene aus. Leider hilft uns das auch nicht weiter, denn ein Kaiser Michael, der eine Irene zur Frau hatte, regierte nicht in der fraglichen Zeit, außerdem wäre die schlichte Bezeichnung σύνευνος für die Basilissa recht ungewöhnlich. Aber es mutet auch bei einem byzantinischen Würdenträger — und was könnte Michael anderes sein? — im titelfreudigen Byzanz seltsam an, daß lediglich der Name genannt ist. Interessant ist aber die Inschrift deswegen, weil sie andeutet, daß auch diese Reliefikone mit Wasserspende in Zusammenhang stand.[3]

Das 13. Jahrhundert bedeutet für die Erforschung der Konstantinopler Kunst ein »dunkles« Jahrhundert. Das Fehlen vor allem von großformatigen Kunstwerken läßt uns ein Stück wie das Venezianer Relief umso wertvoller erscheinen. Vielleicht ist diese Vereinzelung auch der Grund dafür, daß es uns in der Reihe der übrigen Reliefs ungewöhnlich, beinahe fremd vorkommt. In der Qualität der Ausführung ist es den besten Arbeiten des 11. Jahrhunderts vergleichbar, in seiner »Menschlichkeit« übertrifft es jene bei weitem. In der Haltung der Madonna und der Bewegung des Kindes drückt sich eine andere, neue Auffassung aus. Die Aniketos in Venedig vertritt den Typus der Eleusa, der sich im Laufe des 12. Jahrhunderts in Byzanz herausgebildet hatte und dessen frühestes erhaltenes Beispiel die Muttergottes von Wladimir ist. Schon bei einem Hodegetria-Relief des 11. Jahrhunderts deutete sich durch eine leichte Neigung des Hauptes eine Beziehung der Mutter zum Kinde an, doch bei der Eleusa wird diese Beziehung durch das lebhafte Zueinanderstreben beider außerordentlich gesteigert. Das Kind schlingt den rechten Arm um den Hals der Mutter und preßt seine Wange an die ihre.

Doch der Christusknabe auf dem Relief in Venedig ist noch in anderer Hinsicht bemerkenswert. Er sitzt nicht, wie üblich, und wird auch kaum von der Mutter gehalten, sondern läuft mit weitem Schritt auf Maria zu. Dieses Motiv, welches so recht zu der im Westen seit dem 13. Jahrhundert geläufigen Vorstellung der »infantia Christi« (vgl. S. 116) zu passen scheint, ist nichtsdestoweniger original byzantinisch, denn es läßt sich hier bereits zu Anfang des 12. Jahrhunderts nachweisen. In einer Handschrift in Paris (Bibl. Nat. Nr. 710)[4] erscheint eine thronende Maria mit Kind, die in allen entscheidenden Einzelheiten mit der Venezianer Darstellung übereinstimmt. In den Homilien des Jakob. Monach. (Cod. Vat. gr. 1162)[5] aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts wird in ähnlicher Weise die hl. Anna mit der kleinen Maria auf dem Schoß wiedergegeben. — In der Tafel-

malerei tritt der Typ erst im 13. Jahrhundert auf, z. B. bei der großen Ikone der Muttergottes von Tolg.[6]

Von hieratischer Strenge kann bei der Aniketos nicht mehr die Rede sein, die Bezogenheit auf den Betrachter wird nicht mehr als notwendig erkannt, die Augen der Maria, bei der Muttergottes von Wladimir noch dem Beschauer zugewandt, blicken jetzt auf das Kind. Es entsteht eine episodenhafte, innerbildliche Beziehung der dargestellten Personen untereinander — nicht mehr die Epiphanie der göttlichen Fürbitterin ist gemeint. Man würde den Sinn einer solchen Darstellungsform verkennen, wollte man in ihr das Produkt einer fortgeschrittenen Verweltlichung sehen. Geht hier doch das Auftreten menschlicher Gefühle, Zärtlichkeit, Mutterliebe, kindliches Spiel usw. Hand in Hand mit einer eigenartigen Entrückung der Personen an sich. Die Gestalten brauchen den Beschauer nicht mehr, ihre Blicke sind einander zugewandt, sie leben und handeln für sich. Sie fordern nichts und empfangen nichts. Sie sind in eine Sphäre gerückt, die nichts mehr von der zwingenden Inanspruchnahme des Gläubigen kennt. Das Bild hat seine hieratische Wirkung eingebüßt, aber eine ethische gewonnen. Damit ist der Wandel von der mittelbyzantinischen Epoche zur Paläologenzeit in seinem Wesen gekennzeichnet, eine Wandlung, die innerhalb der Plastik aber nur an diesem einen Relief ablesbar wird, das uns der Zufall erhalten hat, und es wäre vielleicht gewagt, von einem Werk auf die Epoche zu schließen, wenn wir nicht in der Malerei diese Tatsache auf das deutlichste bestätigt fänden.

Anmerkung [1] O. Wulff, Handbuch 2, 606, Abb. 518; H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in V. 136. S. Bettini, La scultura bizantina 2, 26; V. Lasareff, The Art Bulletin 20, 1938, 38; I. Grabar, Mélanges Diehl 2, 37; O. Demus, The church of San Marco in Venice, 121, 187.

[2] CIGr. IV, 329, Nr. 8706; E. Curtius, Sitzungsber. d. Kgl. Preuß. Akad. der Wiss. zu Berlin 1855, 480.

[3] Auf Grund einer populären Interpretation der Inschrift behauptet die venez. Lokaltradition, daß das Relief aus dem Stein gearbeitet wurde, aus dem Moses das Wasser schlug. Der Stab verursachte dabei die vier Löcher in der rechten unteren Ecke. Ein ähnliches Relief war übrigens an der berühmten Quelle des Klosters Zoodochos Pighi (Balykly) angebracht, wie man auf einem Turiner Stahlstich von 1840 erkennen kann. (H. H. Russack, Byzanz und Stambul, Abb. gegenüber S. 161).

[4] V. Lasareff, The Art Bulletin 20, 1938, fig. 2.

[5] V. Lasareff, a. a. O. fig. 9.

[6] W. Felicetti-Liebenfels, Byzant. Ikonenmalerei, Taf. 59.

40 Venedig, Madonna del bacchio


ΜΗΡ
ΘΥ



41 Makrinitsa, Platytera

links
42 Episkopi, Michael

44 Episkopi, Leontiosrelief

40. VENEDIG, San Marco. Marmor[1]

Ein unzweifelhaft byzantinisches Werk des 13. Jahrhunderts begegnet uns in der sogenannten Madonna del bacchio (»Kußmadonna«) am südwestlichen Vierungspfeiler von San Marco. Der Umstand, daß sie bei den Venezianern besonders hohe Verehrung genoß, hat sich nicht zugunsten des Erhaltungszustandes ausgewirkt: der Name gibt eine Erklärung für den weitgehenden Verlust der Oberfläche, vor allem beim Kind, welches nur noch schemenhaft zu erkennen ist.
Vom älteren Typ der Hodegetria weicht hier nur die Haltung des Kindes ab. Der Kopf überragt nicht mehr die Schultern der Maria, das linke Bein ist stärker gestreckt, und die Sohle des rechten Fußes erscheint unter der Kniekehle des linken Beins. Dieses Überschlagen der Beine, das auch das Kind der Kyriotissa in Venedig zeigte, tritt schon seit dem 12. Jahrhundert häufiger auf.[2] Es bot den Künstlern die Möglichkeit, das starre »Thronen« des Kindes aufzulockern. Auch bei der Eleusa finden wir dieses Motiv angewandt (Muttergottes von Wladimir; vgl. S. 81, Anm. 2). Als Beispiel aus dem 13. Jahrhundert sei die Mosaikikone im Sinaikloster[3] genannt. — Ebenfalls für die neue Form des Gewandes der Maria mit der breiten Faltenbahn von der linken Schulter zum rechten Oberarm finden sich Gegenbeispiele in dieser Zeit (vgl. die Mosaikikone der Muttergottes in Palermo[4]).
Die wenigen gut erhaltenen Stellen des Reliefs, vor allem am Maphorion, lassen erkennen, daß die Madonna del bacchio von nicht geringer Qualität gewesen ist.

Anmerkung 1 O. Demus, The church of San Marco in Venice, 121.
2 Auch schon auf der Mosaiktafel in der Patriarchatskirche in Istanbul (11. Jahrhundert ?) D. Talbot-Rice, Kunst aus Byzanz, Taf. 155.
3 O. Demus, Ber. z. 11. Intern. Byz.-Kongr. Abb. 16.
4 W. Felicetti-Liebenfels, Byz. Ikonenmalerei Taf. 72.

41. MAKRINITSA (Pelion). Marmor, 63 x 167 cm[1]

Stärker der Tradition verhaftet zeigt sich die große Platytera aus dem Narthex der heute zerstörten Kirche der Oxia Episkepsis in Makrinitsa.[2] Eine Datierung ergibt sich aus der Erbauung des Marienklosters (1205—1209), aus dem sie ursprünglich stammt. Die Blütezeit des Klosters währte durch das ganze 13. Jahrhundert.
Der Typ der Platytera begegnete uns schon einmal bei einem Relief in Venedig, doch mit diesem bestehen keine Gemeinsamkeiten mehr. Die Arbeit ist mittelmäßig, das Relief flach. Der Rahmen, der die schmale Platte umschließt, wird von den Händen und dem Nimbus der Maria überschnitten, ähnlich wie bei der Berliner Orans. Wie bei dieser wirken auch bei der Platytera von Makrinitsa die Beine überlang und säulenhaft, der Körper dagegen zu kurz. Auf Zickzackfalten ist in Makrinitsa verzichtet worden, wie

überhaupt sich die Faltenangabe auf wenige, lange, geritzte Linien beschränkt. Auch das Gesicht wirkt milder als das der Berlinerin, die Gestalt insgesamt zaghafter und unscheinbarer.

Die Randleiste trägt eine rings umlaufende Inschrift, die lückenhaft erhalten ist. Es handelt sich um ein Gebet des Stifters an die Muttergottes; dieser Stifter im Mönchsgewand erscheint in der unteren rechten Ecke, in kniender Haltung betend. In ähnlicher Form finden sich schon im 10. Jahrhundert anbetende Stifter auf Elfenbeintafeln.[3] In der Gestalt auf unserem Relief vermutet Sotiriou sicher zu Recht ein Mitglied der in Demetrias mächtigen Familie der Maleasinos.[4]

Das Epitheton Η ΟΞΕΙΑ ΕΠΙϹΚΕΨΙϹ (Die schnell Helfende) geht auf eine in Konstantinopel verehrte Ikone vom Platytera-Typ in der Blachernenkirche zurück.[5] Sie wurde besonders als Bringerin und Erhalterin des Friedens angesehen.[6] Wenn im 13. Jahrhundert hier an einem entlegenen Winkel des Reiches die an sich seltene Bezeichnung »Episkepsis« auftaucht, so zeugt das von dem Anspruch des betreffenden Machthabers, vielleicht aber auch von der Dringlichkeit, mit der der Wunsch nach Frieden in dieser unruhigen und von der Anwesenheit fremder Völker bestimmten Zeit empfunden wurde.

Anmerkung 1 G. A. Sotiriou, Recueil, 133 f.; N. J. Giannopoulos, Epetiris 1, 1924. 237 f.

2 Bei dem durch Erdbeben verursachten Einsturz der Kirche wurde auch das Relief stark zerstört. Die Trümmer werden gegenwärtig in einem Schuppen aufbewahrt und sind nicht zugänglich. Das ist umso bedauerlicher, als es auch keine guten Photographien der Ikone gibt.

3 Goldschmidt-Weitzmann 2, Nr. 86, 102.

4 Vielleicht der 1257 als Mönch verstorbene Konstantios oder dessen Sohn, der 1274 Mönch wurde. (Sotiriou, a. a. O. 135)

5 J. Ebersolt, Sanctuaires de Byzance, 51.

6 A. Frolow, Revue de l'hist. des rel. 127, 1944, 108.

42. KLOSTER EPISKOPI bei Volos (Pelion). Marmor, 51 x 77 cm[1]

Von ganz anderer Natur als die Platytera ist das Michaelsrelief. Der Erzengel erscheint mit langer Tunika bekleidet, auf einem Fußbrett stehend. In der Rechten hält er das Zepter, die linke Hand greift in das Gewand und zieht einen Faltenbausch quer über den Körper, ein Motiv, welches wir bei Michael sehr häufig antreffen.[2] Unterhalb der linken Hand fällt der Gewandsaum in breit gelegten Zickzackfalten schwer herab.

Der gewiß nicht hervorragende Künstler gab der Figur eine bemerkenswerte plastische Fülle, er vermochte es, das Wesentliche in klare und kräftig herausgearbeitete Formen zu fassen, die eine nicht ungünstige Wirkung gewährleisten. Hier, außerhalb der Hofluft Konstantinopels, hat der Erzengel eine wuchtige, rustikale Derbheit entwickelt.

Anmerkung 1 A. Xyngopoulos, Epetiris 2, 1925, 120; S. Bettini, La scultura biz. 2, 35; N. J. Giannopoulos-G. Millet, BCH. 44, 1920, 197/215; J. A. Wace, JHS. 26, 1906, 155.

2 Schon in S. Apollinare in Classe (6. Jahrhundert), später beispielsweise in Daphni (O. Demus, Byz. Mosaic Decoration, Abb. 28).

43. ATHEN, Byzantinisches Museum (Inv. Nr. 210). Marmor, 25 x 36 cm

Ebenfalls aus Makrinitsa stammt das Fragment einer stehenden Muttergottes, die das Kind zur rechten Seite auf ein Podest zu stellen in Begriff ist. Es kann kein Zweifel bestehen, daß wir es hier mit dem Überrest einer »Darstellung Christi im Tempel« zu tun haben, und das Podest zu Füßen des Kindes erklärt sich als die Oberfläche des in Aufsicht gezeigten Altartisches.[1]

Die Formen sind schwer, plump, dabei stark plastisch herausgearbeitet. Die Nähe zum Michael aus Episkopi ist unverkennbar, es ist nicht ausgeschlossen, daß beide Stücke vom gleichen Meister stammen. Die nackten Beine des Christkindes sind etwas ungewöhnlich, aber nicht ohne Vorbild. So scheint auch das Kind auf dem Elfenbein Nr. 21 a (vgl. Anm. 1) die Beine unbekleidet zu haben, soweit man es aus dem schlechten Erhaltungszustand erkennen kann.[2] Merkwürdiger wirkt schon die lebhafte Bewegung des Kindes, doch wir sahen bereits, daß die Aufnahme epischer und anekdotischer Züge zu den Errungenschaften der spätbyzantinischen Zeit gehört.

Anmerkung 1 Vgl. besonders Goldschmidt-Weitzmann 2, Nr. 21 a, 207, 214.

2 Das Motiv finden wir auch in der Malerei seit dem 12. Jh. vereinzelt: Daphni, Anbetung der Magier; Monreale, Mosaik in der Portallünette; im 13. Jh. bei der Mosaiktafel der »Episkepsis« in Athen.

44. KLOSTER EPISKOPI bei Volos (Pelion). Marmor 82 x 56 bzw. 66 cm[1]

Das vierte Relief aus dem Pelion hat der Forschung manche Rätsel aufgegeben, denn nicht nur seine Form, sondern auch die Darstellung ist völlig ungewöhnlich. Die Reliefplatte ist querrechteckig, eine Ausbuchtung in Form eines Kreissegments befindet sich über dem Mittelstück des oberen Randes. Dieser Rand, mit scharf geschnittenem Palmettenfries versehen, springt simsartig vor. Am unteren Rand ist die Platte durch eine einfache Leiste abgeschlossen. An den Seiten läuft das Niveau des Hintergrundes glatt bis zum Rand der Platte aus. — Unter den Reliefikonen steht diese Form einzig da, immerhin ist sie nicht absolut neu. Wir finden sie bei einer großen Zahl antiker griechischer Weihreliefs (wenn wir von den natürlich rein byzantinischen Palmetten absehen und auch davon, daß sich der Reliefgrund in das obere Kreissegment hinein ausdehnt). Diese Übereinstimmung wirkt umso merkwürdiger, als es sich hier nach der Inschrift
ja ebenfalls um ein Weihrelief handelt![2]

Die Darstellung selbst steht in keinem Zusammenhang mit bekannten Typen der byzantinischen Ikonographie. Die Deutungen sind entsprechend verschieden ausgefallen. — Etwas aus der Mitte nach links verschoben steht die frontale Figur der Maria, in der linken Hand hält sie die mappula der byzantinischen Hofdamen, mit der Rechten faßt sie

das auf sie zuschreitende Christuskind am Unterarm. Das Kind ist in ein kurzes Gewand gekleidet, das die Beine unterhalb der Knie freiläßt. Auf der rechten Seite des Reliefs sitzt auf einem thronartig geschmückten Sessel eine bärtige Männergestalt, die ihren rechten Arm leicht erhebt und auf Maria hinweist. In großen Buchstaben ist die Inschrift H MAKPINITICCA KAI OΞEIA EΠICKEΨIC in den Reliefgrund graviert. Der Beiname Episkepsis für Maria begegnete uns schon bei der Platytera aus Makrinitsa, die Bezeichnung »Makrinitissa« geht wahrscheinlich auf eine dort besonders verehrte Muttergottesikone zurück — in welcher wir sicher nicht die eben erwähnte Platytera zu sehen haben.
Was hat die Darstellung zu bedeuten? Man hat an die Darbringung im Tempel gedacht, die Figur des alten Mannes ist als Joseph oder auch David gedeutet worden.[3] Diese Benennungen sind nicht besonders einleuchtend und geben auch keine Erklärung für die außergewöhnliche ikonographische Form. Xyngopoulos[4] möchte in dem Sitzenden den Mönch Leontios sehen, der dieses Relief auf Grund einer Vision stiftete, die ihm zuteil geworden war. Nun ist es aber eine Eigentümlichkeit vor allem der ostkirchlichen Religiosität, daß die heiligen Personen dem Visionär in der Gestalt erscheinen, die er von den Ikonen kennt. Sollte demnach die Ikone der »Makrinitissa« die Madonna mit dem Kind an der Hand gezeigt haben? Das ist ebenso unwahrscheinlich wie die Vorstellung, daß ein Visionär ruhig im Sessel sitzend dargestellt wird. Das Motiv als solches — ein Erwachsener, der ein Kind am Handgelenk führt — ist in der byzantinischen Kunst nicht unbekannt[5] und Xyngopoulos stellt in seiner sehr gründlichen Studie eine Reihe solcher Kompositionen zusammen.[6] Der Künstler hätte also Vorbilder aus völlig anderen Sinnzusammenhängen übernommen und mit erstaunlicher Unbefangenheit auf andere Personen übertragen. Das wäre vielleicht nicht ganz ausgeschlossen, wenn der Sinn eines solchen Vorgangs einsichtig wäre.
Nun begegnet uns, wenn auch nicht in Byzanz, so doch im Abendland sehr wohl die Maria mit dem Kind an der Hand,[7] und zwar in einer Form, die unserer Darstellung sehr ähnlich ist. Sie tritt hier sogar als reines Andachtsbild auf (»infantia Christi«). Voraussetzungen zur Entstehung dieses Typs sind in den Illustrationen zur Jugendgeschichte Jesu zu sehen (nach der apokryphen Kindheitserzählung des Thomas). Unter diesen finden sich Darstellungen des Kindes, wie es von Maria zur Schule geführt wird,[8] eine Schreibtafel in der Hand. Bei unserem Relief ist der rechte Arm des Christkindes abgebrochen, doch an seinem Kleid ist ein Rest mit einem Stück glatter Oberfläche stehengeblieben, auf der Buchstaben zu erkennen sind. Das Kind trug also ebenfalls eine Schreibtafel. Demnach dürfte kein Zweifel bestehen, daß hier — m. W. das einzige Mal im byzantinischen Bereich — der Schulgang Jesu dargestellt ist. In der sitzenden Gestalt darf daher vielleicht der Lehrer Zachaeus gesehen werden.[9]
Im Abendland tritt das Motiv nach 1200 auf, das Leontiosrelief gehört also zu den frühesten Darstellungen dieser Art, doch darf man angesichts seiner Einmaligkeit und der Tatsache des häufigen Vorkommens in westlicher Kunst annehmen, daß hier westlicher Einfluß bestimmend gewesen ist.[10]

Die mancherorts vertretene Datierung des Reliefs in frühchristliche Zeit[11] hat schon Xyngopoulos zurückgewiesen,[12] indem er besonders auf ikonographische Details wie die Form des Sessels und auf die Palmetten des Simses aufmerksam macht, die eindeutig in das 13. Jahrhundert weisen. Nicht minder wichtig erscheint der stilistische Zusammenhang des Reliefs mit den Figuren des hl. Michael und der Darbringung, deren Zugehörigkeit zum 13. Jahrhundert nicht zu bezweifeln ist. Wir finden die gleichen untersetzten Gestalten, die in ungewöhnlicher Plastizität aus dem Reliefgrund heraustreten, so daß einzelne Glieder ganz frei vor die Fläche zu stehen kommen (und daher weggebrochen sind). Die massig-schweren Falten der Makrinitissa lassen sich wohl mit denen der Muttergottes in Athen vergleichen. Eine ähnlich große, schwere Hand, die hier das Kind hebt, faßt es dort am Handgelenk. Auch die Kleidung des Kindes ist auf beiden Darstellungen ähnlich: ein kurzer, gegürteter Chiton mit senkrecht laufenden Falten. Will man nicht den gleichen Künstler annehmen, darf doch als sicher gelten, daß das eine Relief vom anderen wesentliche Anregungen erfahren hat. Das Stück in Athen könnte das etwas spätere sein, denn bei ihm ist eine gewisse Vergröberung nicht zu übersehen.

Anmerkung 1 N. J. Giannopoulos, BCH. 44, 1920, 193 f. fig. 7; N. J. Giannopoulos, Epetiris 1, 1924, 210, Abb. 1; A. Xyngopoulos, Epetiris 2, 1925, 107 f. und 320.

2 U. Hausmann, Griechische Weihreliefs. Vgl. besonders Abb. 1, 16, 18, 19.

3 Bibliographie bei Xyngopoulos, a. a. O.

4 a. a. O., 115 f.

5 Es ist vielleicht kein Zufall, daß das Motiv auf antiken griechischen Weihreliefs ebenfalls auftritt, z. B. bei dem schon zitierten Nymphenrelief in Athen; U. Hausmann, a. a. O., Abb. 1. a. a. O., Abb. 1.

6 Z. B. kommt in mittelbyzant. Baiophorosdarstellungen oft eine Gestalt vor, die ein Kind in ähnlicher Weise mit sich zieht, wie auf unserem Relief Maria das Christkind (Goldschmidt-Weitzmann 2, Nr. 3). Seltener ist die Darstellung des Täufers als Kind, der von einem Engel an der Hand geleitet wird.

7 H. Wentzel hat diesem Motiv eine Reihe von Aufsätzen gewidmet, zuletzt in »Das Werk des Künstlers«, Festschrift f. H. Schrade, 134. Unser Relief erwähnt W. nicht.

8 Z. B. H. Wentzel, Festschrift Hahnloser, Abb. 7, 11, 11 a.

9 Vgl. H. Wentzel, Festschrift Schrade, Abb. 13.

10 H. Wentzel rechnet mit der Möglichkeit (Festschrift Hahnloser, 264; Z. d. Deutsch. V. f. K.-wiss. 9, 1942, 239), daß das Motiv byzantinischen Ursprungs ist, zumal es, wie wir sahen (Anm. 6), in anderem Zusammenhang durchaus geläufig war. Solange nicht ältere und beweiskräftigere Beispiele im byzantinischen Bereich nachweisbar sind, muß dieser Gedanke allerdings reine Hypothese bleiben.

11 N. J. Giannopoulos, BCH. 44, 1920, 194. Die Inschriften, die nach ihrem paläographischen Charakter eindeutig dem 13. Jh. angehören, wären dann später zugefügt.

12 a. a. O., 118 f.

45. VENEDIG, San Marco. Marmor.[1]

Ein kleines Relief mit dem hl. Georg zu Pferd ist über der Porta San Alippio von San Marco eingemauert. Die Arbeit ist schlicht und naiv, die plumpen Formen wirken wie aufgeblasen, besonders der große, kugelrunde Kopf, der der Figur etwas Puppenhaftes gibt. Überraschend ist die starke Plastizität. Die Beine des Pferdes sind frei herausgearbeitet und werden an den Hufen durch Stege abgestützt, die an den entsprechenden Punkten aus der Hintergrundsfläche herausragen. Da es sich bei dem Relief um ein kleines Format handelt, braucht man allerdings die Kühnheit des Steinmetzen nicht zu hoch zu bewerten. Eine ähnliche Tendenz zu plastischer Fülle zeichnete auch schon die vorher betrachteten Reliefs aus dem Pelion aus und ebenso wie diese macht auch das Georgsrelief einen ausgesprochenen provinziellen Eindruck, wenn auch sein Ursprungsgebiet anderswo zu suchen ist. Köpfe von ähnlich gedunsenen Formen in Verbindung mit kleinen, disproportionierten Körper finden wir in der serbischen Plastik des frühen 14. Jahrhunderts, besonders bei Skulpturen der Kirche von Dečani.[1] Es ist denkbar, daß das Relief aus diesem Gebiet, welches vor der Türkenherrschaft in Beziehungen zu Venedig stand, dorthin verbracht wurde.[2]

Anmerkung 1 D. Bošković, Studi biz. e neoellenici, 6, 1940, 37 Tav. XIII Fig. 2.

2 Auf der Prozessionstafel von G. Bellini (1496) ist es an seinem jetzigen Platz zu sehen.

46. ARTA, Museum. Marmor, 39 x 40 cm[1]

Das Fragment einer Gestalt mit fürbittend erhobenen Händen stammt aus der Moni Blachernon bei Arta. Es ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob eine Maria (aus einer Deësis) dargestellt war, in diesem Fall wäre die Linkswendung von der gebräuchlichen Form abweichend, wenn auch nicht ohne Vorbild.[2] Der Verlauf des Gewandes ist nicht ganz klar überschaubar, es könnte sich auch um das eines Klerikers handeln.
Das Relief ist flach, aber sorgfältig gearbeitet und nicht ohne Qualitäten. Die etwas steife, doch wohlgebildete Hand fällt auf.

1 A. K. Orlandos, ABME. 2, 1936, 41 fig. 39; S. Der Nersessian, DOP. 14, 1960, 71 f.

2 Bei Elfenbeinreliefs z. B. Goldschmidt-Weitzmann 2, Nr. 7, 31, 32, 33, 69, 70. In der Malerei z. B. in Neredizy (Coche de la Ferté, Rev. du Louvre 1961, nr. 3, 125).



45 Venedig, H. Georg



47. ARTA, Museum. Marmor, 46 x 59 cm[1]

Von unvergleichlich gröberer Art ist das Bruchstück eines Johannesreliefs. Der Stein ist abgearbeitet worden,[2] so daß nur ein Stück des Körpers, der rechte Arm mit einem Stab und je ein Teil der großen Flügel erhalten sind. Der Ansatz des Armes ist völlig unersichtlich wie auch die scharfgeschnittenen Falten keine Rücksicht auf den Körper nehmen. Wie die Flügel mit dem Körper in Verbindung standen, ist nicht zu erkennen. Offensichtlich galt das Bemühen des Bildhauers in erster Linie einer abwechslungsreichen, dekorativen Oberflächengestaltung, was bei der Figur des Täufers naheliegt. Den langen, steifen Schwungfedern stellt er das winklige Gewirr der Flaumfedern entgegen. Das gebuckelte und geriefelte Fellgewand wird absichtsvoll von den glatten Schwüngen des Mantel unterschieden.

Anmerkung 1 A. K. Orlandos, a. a. O., 170 fig. 18.
2 Wahrscheinlich als Baustein wiederverwendet.

48. ARTA, Museum. Marmor, 25 x 36 cm[1]

Ein drittes arg bestoßenes kleines Relief zeigt die Kreuzigung. Ikonographisch stimmt es im wesentlichen mit entsprechenden Elfenbeinreliefs der sogenannten malerischen Gruppe überein. Die Arbeit ist schlicht und wegen der starken Zerstörungen der Oberfläche nur schwer zu beurteilen. Orlandos datiert sie gegen das Ende des 12. bis Anfang des 13. Jahrhunderts und möchte italienischen Einfluß erkennen. Es dürfte allerdings nicht leicht sein, hierfür Belege anzuführen, denn die grundsätzlich vergleichbaren italienischen Kruzifixe sind ihrerseits byzantinischen Einflüssen im hohen Maße unterworfen. Nach 1200 wird hier nicht nur der byzantinische Christus patiens übernommen, sondern auch byzantinisches Stilwollen — die maniera greca — setzt sich weitgehend gegenüber spezifisch italisch-abendländischen Stilformen durch. — Schließlich gestatten die Qualitätsstufe und der Zustand des Reliefs ohnedies keine genauere Analyse.

49. ATHEN, Byzantinisches Museum (Inv. Nr. 89). Holz, 72 x 107 cm[1]

Das Relief des hl. Georg aus Kastoria hat G. A. Sotiriou eingehend beschrieben und analysiert. — Auf der großen Holztafel teilen flache Stege einen an den Seiten und oben umlaufenden Streifen ab, der eine Reihe von gemalten Einzeldarstellungen aus dem Leben des Heiligen enthält. Das Mittelstück des oberen Streifens nehmen zwei Engelhalbfiguren ein. Die große Gestalt des betenden Georg selbst befindet sich, in Dreiviertelansicht gedreht, auf dem Mittelfeld. Seine Bemalung ist verhältnismäßig gut erhalten. Er trägt das bis zu den Knien reichende byzantinische Kriegergewand; die Chlamys, welche in langem Bausch vor der Brust herunterfällt, ist auf der rechten Schulter mit einer Spange

43 Athen, Darstellung im Tempel (Frg.)
46 Arta, Maria (?)
47 Arta, Johannes der Täufer (Frg.)
48 Arta, Kreuzigung

geheftet. Vor ihm, an sein linkes Bein gelehnt, steht der große Schild. In der rechten oberen Ecke des Bildfeldes ist durch einen Steg ein Viertelkreis abgeteilt, in dem die gemalte Gestalt Christi mit segnend ausgestreckter Hand erscheint. Zu Füßen des Heiligen sind die Reste einer ebenfalls gemalten Stifterfigur erhalten, einer nicht näher bezeichneten Nonne.

Die Dreiviertelfigur einer fürbittenden Einzelfigur begegnete uns bisher nur bei Maria vom Typ der »Hagiosoritissa« (vgl. S. 78), im spätbyzantinischer Zeit wird sie auch für Johannes den Täufer üblich.[2] Können wir also diese Besonderheit auf byzantinischen Ursprung zurückführen, so bleiben doch andere Eigenarten, für die man im Osten keine Parallelen finden kann. Schon Sotiriou hat betont,[3] daß im Gegensatz zu den in rein byzantinischem Stil gehaltenen Malereien die Figur des Georg westliche Einflüsse aufweise, z. B. stimmt der Schild in Form und Abzeichen mit europäischen Schilden des 13. Jahrhunderts überein.[4] Darüberhinaus muß aber auch der Gesamtaufbau der Ikone ins Auge gefaßt werden, der durch zweierlei gekennzeichnet ist: durch die Zuordnung von kleinen szenischen Darstellungen zu seiten der Hauptfigur und durch die enge Verbindung von Relief und Malerei.

Der Gedanke, einer großen Einzelfigur kleine Nebenszenen anzufügen, ist eine Errungenschaft der westlichen Kunst.[5] Bei den italienischen Kruzifixen des 12. Jahrhunderts erscheint dieser Typ in etwa vorgebildet,[6] und zu Beginn des 13. Jahrhunderts tritt er uns auf toskanischen Retabeln voll ausgebildet gegenüber. Ein Werk wie die Franziskus-Tafel des Berlinghieri von 1235,[7] die allerdings, wie auch andere italienische Tafeln des gleichen Typs die heilige Person in strenger Frontalität wiedergibt, zeigt im Aufbau alle wesentlichen Elemente, die das Georgsrelief aus Kastoria auszeichnen, abgesehen von dem giebelartigen Abschluß der italienischen Tafel, der eine tiefere Anbringung der beiden Engelhalbfiguren verlangte. Der Typus der Franziskus-Tafel — sie ist nicht die erste ihrer Art — verbreitete sich bald in zahlreichen Exemplaren und wurde auch auf Marientafeln übertragen.[8]

Für die Verbindung von Relief und Malerei kann man Gegenbeispiele ebenfalls aus der italienischen Kunst des Duecento anführen, so vor allem die große Tafel aus der Schule des Coppo di Marcovaldo (um 1260) in Florenz,[9] S. Maria Maggiore, die außer Nebenfiguren von Heiligen und Engeln auch zwei szenische Darstellungen unterhalb des Thrones aufweist. Die Gestalt der Maria selbst ist als flaches Stuckrelief gearbeitet.

Die Merkmale westlicher Einwirkungen sind also beim Georgsrelief aus Kastoria nicht gering, allerdings doch im wesentlichen äußerlich-formaler Natur.

Gleichviel ob man, wie Sotiriou, Konstantinopler Ursprung annehmen will oder lieber an eine makedonische Schnitzerschule denkt — es handelt sich um ein Stück von bemerkenswerter Qualität. Seine Entstehungszeit kann aus den Malereien leichter erschlossen werden als aus dem Reliefstil. Die ersteren zeigen schon deutlich ausgebildeten paläologischen Charakter und eine Ansetzung in die letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts dürfte wohl am wahrscheinlichsten sein.

Anmerkung [1] A. K. Orlandos, ABME. 2, 1936, 168, Abb. 17.
G. A. Sotiriou, Mélanges Diehl 2, 171 f. pl. XV; S. Bettini, La scultura bizantina 2, 47 f.

[2] Vgl. W. Felicetti-Liebenfels, Byz. Ikonenmalerei, Taf. 100 A.

[3] a. a. O., 179.

[4] Vgl. Naumburger Stifterfiguren. Der byzantinische Schild ist rund oder tropfenförmig.

[5] Reihen von szenischen Darstellungen auf Elfenbeinen können deswegen nicht verglichen werden, weil sie keiner Einzelfigur zugeordnet waren (Goldschmidt-Weitzmann 2, Nr. 4).

[6] Kruzifix von Sarzana 1138, Garrison, Italian Romanesque Panel Painting 498; Pisaner Kruzifix, Garrison, a. a. O., 520.

[7] Pescia, S. Francesco, Garrison, a. a. O. 402.

[8] Besonders vergleichbar eine Pisaner Marientafel von 1260—70, W. Felicetti-Liebenfels, a. a. O., Taf. 67.

[9] W. Felicetti-Liebenfels, a. a. O., Taf. 60.

50. GALLISTA bei Kastoria. Hagios Georgios. Holz, Höhe 290 cm[1]

Mit nahezu drei Metern Höhe erreicht der hl. Georg in Gallista monumentale Ausmaße. Die Relieftiefe beträgt bis zu 22 Zentimeter.

Der Heilige steht frontal und hält in der rechten Hand die Lanze, die Linke greift an den Schild, der auf dem Boden steht. Die Kleidung entspricht der bekannten Tracht byzantinischer Kriegerheiliger: ein glatter Brustpanzer über einer kurzen Tunika, Feldherrnbinde über dem Panzer, ein Mantel, der vor der rechten Schulter mit einer runden Spange zusammengeheftet ist. Die Säume des Panzers sind mit volutenartigen Ornamentstreifen eingefaßt. Der große, kräftig modellierte Kopf ist frontal gerichtet, dichte Locken umrahmen das Gesicht, welches große Ähnlichkeit mit dem des Georg in Athen aufweist. Sicher dürfen wir die beiden Reliefs nicht weit voneinander trennen, wenn auch einige Unterschiede festzustellen sind. Der Körper des Georg in Gallista ist gestreckter, schmaler, säulenhafter, seine Arme sind lang und dünn. Der Mantelbausch vor der Brust ist nicht in der Weise plastisch herausgearbeitet wie beim Athener Georg, sondern er wirkt flachgedrückt. Das alles erinnert an den vielleicht nur wenig älteren Geoelmeon in Caorle, aber das Bestreben, das gerundete Volumen des Körpers aus der Fläche heraustreten zu lassen, kannte der Geoelmeon nicht. Die beiden Georgsdarstellungen sind nicht eigentlich als Reliefs konzipiert, sondern sie wirken fast wie Vollfiguren, die in eine Wand hineingeschoben sind.[2]

Sotiriou vermutet, daß auch dieses Relief aus Konstantinopel stammt. Andrerseits läßt es sich gut in einen Zusammenhang mit dem Kirchengebäude, in dem es sich befindet, bringen. Die Kirche wurde 1286/87 erbaut und dem hl. Georg geweiht.[3] In dieser Zeit könnte das Relief für die Kirche geschaffen worden sein.

Ein zweites Relief in Gallista stellt den hl. Demetrius dar. Es ist trotz seiner Größe (Höhe 170 cm) äußerst flach und kaum noch als Relief zu bezeichnen.[4]

Anmerkung [1] G. A. Sotiriou, Mélanges Diehl 2, 180, pl. XIV.

[2] Wir müssen uns daran erinnern, daß die Vollplastik auch in paläologischer Zeit noch nicht aufgegeben war (vgl. Seite 42, Anm. 13).

[3] N. J. Giannopoulos, Byz.-neugr. Jahrb. 4, 1923, 44.

[4] G. A. Sotiriou, a. a. O., 180, Anm. 4. Das Stück ist mir leider weder im Original, noch von Photographien bekannt geworden.

51. OCHRID, Klemenskirche. Holz, Höhe der Figur 140 cm[1]

Die Ikone des hl. Kliment in Ochrid befindet sich in weniger gutem Zustand. Die Fläche des Hintergrundes ist zum großen Teil zerstört, und auch die unteren Partien der Figur sind durch Wurmfraß und Brand beschädigt. Nichtsdestoweniger ist ihre hohe Qualität offensichtlich. Der Heilige steht frontal, in ein langes, glattes Priestergewand gekleidet. Im Gegensatz zum kaum gegliederten, schmalen Körper steht der stark plastisch gearbeitete Kopf mit der kräftigen Nase, den großen Augen und dem langen, in feinen Strähnen auf die Brust herabfallenden Bart. Die säulenhafte Körperlichkeit macht wie schon beim Georgsrelief in Gallista die Hintergrundsfläche beinahe überflüssig. Gerade die Klimentfigur, bei der sie teilweise weggebrochen ist, veranschaulicht das sehr gut.
Mesesnel[2] nimmt eine lokale Schnitzerschule an, aus der dieses Stück entstammt. Das ist gut vorstellbar. Diese Werkstatt war offensichtlich mit westlichen Darstellungen vertraut,[3] aber doch in stärkerem Maße byzantinischen Vorbildern verpflichtet. Eine Datierung in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts, die Blütezeit des großserbischen Reiches, hat am meisten Wahrscheinlichkeit für sich.

Anmerkung [1] F. Mesesnel, Studi biz. e neoellenici, 6, 1940, 264 f. tav. LXXV.

[2] a. a. O., 265.

[3] Besonders gut läßt sich die Figur des hl. Kliment mit den Portalskulpturen von Chartres Süd vergleichen. E. Houvet, Monogr. de la Cathédrale de Chartres, Taf. 52, 53, 54.

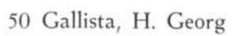
52. ATHEN, Byzantinisches Museum (Inv. Nr. 211). Marmor, 25 x 28 cm[1]

Das Fragment stammt von einer thronenden Muttergottes, erhalten ist lediglich ein Teil der rechten Hälfte des Oberkörpers mit dem rechten Arm und die rechte Schulter einschließlich Arm des Kindes. Spuren von roter Farbe haben sich auf dem Gewand erhalten. Große, gewölbte Flächen umschließen wie Schalen den Körper. Die paläologische Zugehörigkeit des Stückes verrät am ehesten die unregelmäßig gebrochene Zickzacklinie, die den Saum des Maphorions bezeichnet.
Das Bruchstück wurde in der Kirche des Klosters Olympiotissa bei Elassona gefunden, dessen Erbauungszeit in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts liegt. Das Relief mag also zur ursprünglichen Ausstattung gehört haben.

Anmerkung [1] G. A. Sotiriou, Epetiris 4, 1927, 325.

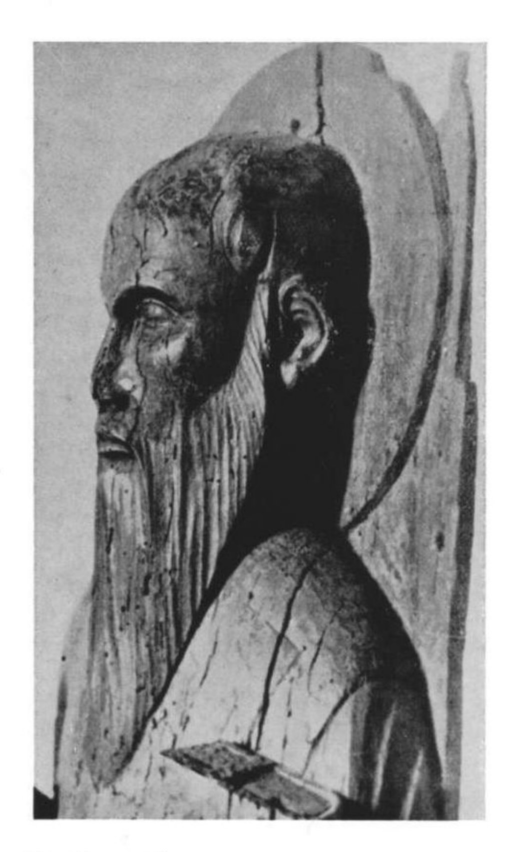
49 Athen, H. Georg





50 Gallista, H. Georg

51 Ochrid, Kliment



Detail von 51



54 Serrai, Orans

52 Athen, Thron. Muttergottes (Frg.)

53 Verria, Anastasis (Frg.)


XC

53. VERRIA (Makedonien), Museum. Marmor, 36 x 42 cm[1]

Zwei zusammenpassende Fragmente eines großen Reliefs zeigen die oberen Hälften dreier nach links gewendeter Figuren mit Nimbus. Auf einem Stück des oberen Randstreifens sind Inschriftteile erhalten. Xyngopoulos hat in seiner Untersuchung den Nachweis erbracht, daß es sich um die Darstellung einer Anastasis gehandelt hat. In der gekrönten Gestalt hat man demnach David zu erkennen, hinter ihm folgen Johannes und Jesaia. Es ist äußerst merkwürdig, daß die beiden letzteren die Haltung einnehmen, die für sie bei einfigurigen Ikonen üblich und typisch ist (vgl. Felicetti-Liebenfels, Taf. 101 und 100 B), nicht aber für die Anastasis. — Die Arbeit ist roh und überdies stark beschädigt.

Anmerkung [1] A. Xyngopoulos, Epetiris 15, 1939, 256. Bis zur Fertigstellung des Museums von Verria ist das Stück in einem Depot eingelagert (1961).

54. SERRAI (Makedonien), Metropolis. Marmor, 45 x 62 cm[1]

Die ehemals an der Außenmauer der Kirche eingemauerte Halbfigur der Maria orans ist nach dem Kriege zerstört worden und bis auf ein Stück der linken Hand verschwunden. Sie trug die ungewöhnliche Bezeichnung Η ΠΟΝΟΛΥΤΡΕΑ (sic). Das Relief ist flach und zeichnerisch, die Gestalt hager, gleichsam ausgezehrt. Die harten, graphischen Faltenzüge, die in scharfen Winkeln aufeinanderstoßen, zeigen deutlich spätbyzantinischen Charakter, ebenso das lange, schmale Gesicht mit den starren Augen. Es handelt sich um eine Arbeit von provinziellem Gepräge, die stark im Handwerklichen verhaftet bleibt.

55. MISTRAS, Museum. Marmor, 57 x 96 cm[1]

Ein reich ausgestattetes, dekoratives Rahmenwerk umschließt das Bildfeld, welches den thronenden Pantokrator zeigt. Die Figur Christi ist völlig flach, Gewand, Gesicht, Haare, der Thron usw. sind lediglich durch gravierte Linien gekennzeichnet. Reste von Bemalung deuten an, daß im Originalzustand der Reliefcharakter noch stärker zu Gunsten eines rein gemäldeartigen Eindrucks zurückgedrängt war. Bei diesem Werk ist, ähnlich wie bei dem Relief des Hosios David in Saloniki, die Tradition der byzantinischen Plastik nur noch in der Wahl des Materials erkennbar, dem Plastischen an sich konnte man, außer vielleicht in den dekorativen Elementen, kein Verständnis mehr entgegenbringen.

55 Mistras, Thronender Christus

Die Dekorationsformen, Schachbrettmuster, Doppelsäulchen, à jour gearbeitetes Flechtband (als Bogen) usw. begegnen uns in Mistras häufiger, z. B. an den marmornen Ikonenumrahmungen der Bemapfeiler in Hag. Demetrios und in der Peribleptoskirche, die sich in einem besseren Erhaltungszustand befinden.[2] Diese Dekorationen des 13.—14. Jahrhunderts sind mit großer Präzision gearbeitet, doch davon zeigen die Ornamente der Ikone kaum noch etwas. Sie sind ohne besonderes technisches Geschick und oberflächlich in der Ausführung. Das Werk dürfte daher der letzten Phase von Mistras angehören, wahrscheinlich schon dem 15. Jahrhundert.
Bemerkenswert ist noch eines: Das unterhalb der figürlichen Darstellung befindliche Flechtbandornament, durch Bruch halbiert, zeigt, daß die Platte eine Fortsetzung nach unten zu gehabt haben muß. Sie muß daher auf dem Boden stehend gedacht werden, so daß die Christusfigur sich etwa in Gesichtshöhe des Beschauers befunden hat. Damit würde es sich hier eindeutig um ein Proskynetarion handeln.

Anmerkung [1] P. Perdrizet, MonPiot 10, 1903, 136 f. fig. 18.
S. Bettini, La scultura bizantina 2, 47; L. Bréhier, La sculpture, 66, pl. XV; G. Millet, Mon. byz. de Mistras, pl. 51, 11.
[2] G. Millet, a. a. O., pl. 45, 1 und 3.

56. ISTANBUL, Archäologisches Museum. Marmor, 75 x 87 cm[1]

Ein querrechteckiges Feld zeigt die Hodegetria, flankiert von zwei Heiligen, einem Bischof und einem Mönch. Die Platte ist an ihrer Oberfläche abgearbeitet, so daß von den Figuren nur flache Schemen geblieben sind. Während die beiden Heiligen nicht weiter bemerkenswert sind, ist es die Maria umso mehr. Denn was sich hier widerspiegelt, ist der Typ der mitteleuropäischen »Schönen Madonnen« der Frühzeit des 15. Jahrhunderts. In weicher S-Linie biegt sich der Körper, umspielt von der Fülle des schweren Gewandes, der Mantel schwingt in großen Schüsselfalten von Arm zu Arm. Zwar ist alles mehr gemeint als wirklich vorhanden, denn der Bildhauer war nicht sehr geschickt. Aber die ausladende Fülle der Figur, die zärtliche Neigung des Kopfes der Maria und das Spiel des Kindes, das seiner Mutter die Wange streichelt, das konnte er wenigstens im Umriß ausdrücken.

Anmerkung [1] G. Mendel, Catalogue 2, Nr. 702. Vgl. auch das ähnliche Relief Nr. 703; N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri 2, 284.



56 Istanbul, Hodegetria mit Heiligen

57 Rhodos, Kriegerheiliger

unten links
59 Rhodos, H. Athanasios

unten rechts
58 Rhodos, Michael



c) NACHBYZANTINISCHE ZEIT

57. Porta San Giovanni[1]

In Dreiviertelfigur[2] erscheint der Kriegerheilige, in dem man vielleicht einen hl. Theodor erkennen darf. Gewand und Bewaffnung (Schild) sind byzantinisch — zweifellos ist hier ein griechischer Bildhauer am Werk gewesen, der, obgleich die Arbeit etwas farblos wirkt, sich seiner Aufgabe nicht ohne Geschick entledigte.

Anmerkung 1 G. Jacopi, Clara Rhodos 5/2, 1932, 53 fig. 33.
2 Möglicherweise ist die untere Hälfte mit den Beinen weggebrochen.

58. Posta alemana[1]

Ungleich schwächer ist das Relief eines hl. Michael, in dessen Härte und rohem Schematismus sich der Abbau des Paläologenstils in aller Deutlichkeit kundtut. In der Körperhaltung klingt noch etwas von der spätbyzantinischen Geziertheit nach, aber die Götzenhaftigkeit des Gesichtes deutet auf den Verlust aller humanistischer Züge, an denen die paläologische Kunst so reich war.

Anmerkung 1 a. a. O., 55, fig. 34.

59. Porta onomina.[1]

Vielleicht von gleicher Hand wie das vorige stammt das Marmorrelief des hl. Athanasios — griechisch und lateinisch beschriftet.

Anmerkung 1 a. a. O., 57, fig. 35.

60. ATHEN, Byzantinisches Museum. Marmor[1]

Das große Relief mit der Darstellung des geflügelten Täufers ist allen anderen nachbyzantinischen Skulpturen sowohl dem Format als auch der Qualität nach weit überlegen. Man hat sogar an eine Entstehung in paläologischer Zeit gedacht, aber die barocken Kartuschen am Sockel, die sicher zum ursprünglichen Zustand gehören, geben einen Anhaltspunkt zur Datierung in das 17. Jahrhundert. Die Ikone stammt von der Festung der Insel Zakynthos.

Die mächtige Figur des Johannes ist von erstaunlicher Plastizität. An einigen Stellen bewirken Unterschneidungen eine Ablösung vom Reliefgrund: an den oberen Knicken der Flügel, am rechten Bein, an der linken Hand. Eigenartig ist der Gegensatz zwischen scharfgratigen, langgezogenen Falten am Gewand und den weich gebauschten des Mantels über dem linken Arm, so wie auch die schwammartig formlosen Gebilde rechts und links zu Füßen der Figur, die wohl Felsen bezeichnen sollen. Der Kopf ist trotz seiner Zerstörungen eindrucksvoll durch die großen, weit geöffneten Augen, den in lockige Strähnen geteilten Bart und die lebendige Haarbehandlung, die wir auch an den Fellteilen der Kleidung wiederfinden. All dies und auch das sauber gearbeitete mächtige Gefieder der Flügel zeugen von energischer Kraft, die wir bei nachbyzantinischen Werken so selten antreffen. Zum erstenmal seit dem Oransrelief in Berlin hat die Figur wieder eine horizontale Standfläche, die ein wirkliches Stehen ermöglicht.

Wenn es einem Bildhauer des 17. Jahrhunderts bei diesem Werk gelingen konnte, die Erinnerung an die monumentale byzantinische Form wachzurufen, so ist das nicht das ausschließliche Verdienst des Künstlers. Man darf nicht vergessen, daß er auf Zakynthos, dem Schauplatz einer typisch »levantinischen« Mischkultur, reiche Anregungen aus dem Westen empfangen konnte. Diesen ist es wohl zu verdanken, daß der Bildhauer überhaupt den Mut fand, die große, plastische Form zu wagen. Daß er sich dabei des reinen byzantinischen Schemas bediente und weder stilistische noch ikonographische Zugeständnisse machte, zeugt davon, wie stark der Wille zur Selbstbehauptung auch jetzt noch sein konnte. Konzessionen an den Barock bzw. dessen, was der Künstler darunter verstand, finden sich lediglich bei den Kartuschen und den Felsgebilden, also am Rande.

Mit diesem Relief stellt sich ein Bildhauer von beachtlichem Können den bekannten — allerdings anders gearteten — zantiotischen Malern der Spätzeit, einem Doxaras und Kadounis an die Seite.

Anmerkung [1] O. Wulff, Handbuch 2, 606; L. Bréhier, Bull. de la sect. hist. de l'Acad. Roumaine 11, 1924, 72.

61. ARGOSTOLI (Kephallonia), Museum. Marmor, 45 x 45 cm[1]

Ganz anders repräsentiert sich der Täufer auf einem kleinen Marmorrelief, das Giannopoulos in das 18. Jahrhundert datiert. Das sehr fein gearbeitete Stück ist äußerst flach, so daß — zusammen mit der teilweise erhaltenen Bemalung — ein völlig gemäldehafter Eindruck entsteht. Man kann also kaum noch von einem Relief sprechen, wahrscheinlich ist es in dieser Form von den ebenfalls sehr flachen, getriebenen Silberbeschlägen von Ikonen inspiriert.

Anmerkung [1] N. I. Giannopoulos, Epetiris 6, 1929, 100.



60 Athen,
Johannes der Täufer



61 Argostoli, Johannes der Täufer

62 Arta, Erzengel



65 Chios, Erzengel

64 Chios, H. Georg

links
63 Chios, Thronende Maria

rechts
66 Chios, Thronende Maria



67 Istanbul,
H. Georg; Metamorphosis

62. ARTA, Moni Blachernon. Marmor, 80 x 80 cm[1]

Von kindlicher Unbeholfenheit und gleichzeitig in heraldisch anmutende Strenge gefaßt, tritt uns der hl. Michael auf einem Relief entgegen, das an der südlichen Außenwand der Kirche eingemauert ist. Die Figur wirkt wie in die Fläche gedrückt, wobei die übergroßen Füße ins Profil gedreht sind. Der platte Körper mit den abgewinkelten Armen hat etwas Marionettenhaftes, nur der Kopf springt stärker aus der Fläche heraus. Das verleiht der ganzen Darstellung den Charakter eines apotropäischen Zeichens, aus dem Erzengel wird hier etwas wie ein geisterabwehrender Dämon.

Anmerkung [1] K. A. Orlandos, ABME. 2, 1936, 40, Abb. 38.

63. CHIOS, Panagia Glykeia. Marmor, 55 x 73 cm[1]

Nicht ganz ohne Verdienst ist die aufwendige, barockisierende Ikone der thronenden Muttergottes. Mit ihrer äußerst sorgfältigen Arbeit und der Überfülle an Details ist sie ein typisches Beispiel jener glatten, überladenen Darstellungen, die man oft bei späten Ikonen antrifft — gerade bei anspruchsvolleren Arbeiten, bei denen von unverstandenen barocken Elementen allzu reicher Gebrauch gemacht wird. Nicht weiter erstaunlich ist es, daß wir nun Künstlersignatur und Jahreszahl vorfinden: ΔΗΑ ΧΥΡΟΣ ΙΩ ΦΑΤΟΥΡΟΥ 1813.

Anmerkung [1] A. Sarou, Epetiris 8, 1931, 297.

64. Heiliger Georg

Ganz auf dem Niveau anspruchsloser Volkskunst stehen dieses und die beiden nächsten Beispiele chiotischer Reliefplastik aus dem Museum von Chios. Sie gehören vermutlich alle dem 19. Jahrhundert an.

65. Erzengel

66. Muttergottes mit Kind

67. ISTANBUL, Georgskirche

Die im Hof der Kirche eingemauerte Marmorplatte zeigt die Darstellungen des hl. Georg zu Pferd und der Metamorphosis. Ähnlich wie bei der thronenden Muttergottes in Chios äußert sich hier der Wille zum Formenreichtum in einer barock wuchernden Überladung mit Details, die aber von Bedeutung entleert erscheinen. Die äußere Vertrautheit mit der Komposition, wie sie seit Jahrhunderten in gleichbleibendem Schema immer wieder reproduziert worden war, kann nicht über den hoffnungslosen Verfall hinwegtäuschen. Der hohe Anspruch, mit dem die Reliefplastik immer noch aufzutreten bemüht ist, macht erst recht das Stadium der Vergreisung deutlich, in dem sie sich befindet,
Am unteren Rand der Platte erscheint die Jahreszahl 183(0?).

Es kann nicht zweifelhaft sein, daß die figürliche Reliefplastik als ein eigenständiges und eigenwertiges Gebiet innerhalb der mittel- und spätbyzantinischen Kunstübungen zu werten ist. Ihr Ursprung ist weder in der Malerei noch in der Elfenbeinschnitzerei zu suchen, sondern in spätantik-frühbyzantinischen Steinskulpturen. In diesen bereiten sich die konstituierenden Elemente der Reliefikone vor. Damit soll nicht die Tatsache geleugnet werden, daß Wechselwirkungen zwischen der Malerei und Elfenbeinkunst einerseits und der Reliefikone andrerseits bestehen. Während die Verbindungen zur Elfenbeinplastik nur schwach sind, lassen sich engere Beziehungen zur Monumentalmalerei feststellen. Trotzdem bewahrt die Reliefikone besonders in der frühen Zei ihr eigenes Gesicht. Die anfangs vorhandene relative Einheitlichkeit geht im Laufe des 12. Jahrhunderts verloren, eine stärkere Anteilnahme der Provinz wird deutlich. In der Spätzeit ist der stilistische Zusammenhang ungefähr gleichzeitiger Reliefs aus verschiedenen Gegenden noch geringer geworden. Nur auf wenigen Beispielen erscheint ein Abglanz der paläologischen Kunstblüte.

Wie schon betont wurde, ist die Zahl der erhaltenen Stücke zu gering, als daß der Versuch, eine »Geschichte« der byzantinischen Skulptur zu verfolgen, Aussicht auf Gelingen hätte. Alle dahin gehenden Schlüsse müssen einseitig ausfallen. Zu groß ist der Zeitraum, in dem sie sich verteilen, zu groß die geographische Streuung, zu groß sind auch die Differenzen in der Qualität.

Damit ist gesagt, daß dieser Versuch einer Zusammenstellung der bis jetzt bekannten Reliefikonen nicht den Abschluß des Problems bedeuten kann. Er soll vielmehr als eine Grundlage zu weiteren Forschungen auf diesem bisher zu Unrecht vernachlässigten Sektor betrachtet werden — Forschungen, die, wie zu hoffen ist, auch durch einen Zuwachs an Material weitere Sicherheit schaffen könnten. Viele Fragen müssen also vorläufig ohne befriedigende Antwort bleiben, wohl auch manche, die selbst ein reicherer Denkmälerbestand nicht ohne weiteres lösen würde. Das gilt auch für eine der wichtigsten Fragen, die im Folgenden einer abschließenden Untersuchung gewürdigt werden soll.

Hatte die Reliefikone im Gegensatz zur gemalten Ikone eine spezielle Aufgabe? Warum wählte man an bestimmten Orten stellenweise — durchaus nicht regelmäßig — ein Relief? Denn es kann als sicher gelten, daß die meisten Reliefs, vielleicht mit Ausnahme der wasserspendenden Muttergottes, durch gemalte Darstellungen ersetzbar waren, ohne daß man damit gegen eine kanonische Regel verstoßen hätte. Wir haben gesehen, daß die Reliefikone auch nicht das Produkt einer begrenzten Stilepoche ist, vergleichbar etwa der romanischen Tympanonskulptur im 12. Jahrhundert. Der Gedanke an eine durch den byzantinischen Konservativismus bedingte »mechanische« Fortführung ererbter, ehrwürdiger Traditionen ist nicht annehmbar, denn, wie wir sahen, stellt die Reliefikone doch bis zu einem gewissen Grade eine Neuschöpfung der Makedonenepoche dar, auch trägt sie zumindest in der mittelbyzantinischen Zeit durchaus keine rudimentären Züge.

Um die Frage einer Lösung näherzuführen, ist zuerst der Versuch notwendig, zu bestimmen, in welcher Beziehung zum Kirchengebäude das Relief gestanden hat, welchen Sinn und welche Aufgabe es möglicherweise in der Hierarchie der byzantinischen Kirchendekoration erfüllt hat. Da nahezu alle Stücke aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen sind, kann man nur einige vorsichtige Schlüsse ziehen, die sich aus wenigen diesbezüglichen Hinweisen ergeben.

1. Die Rückseiten der Reliefs sind, soweit nachprüfbar, entweder unbearbeitet oder zeigen, daß es sich um wiederverwendete Platten handelt, oft tragen sie Mörtelspuren. Sie werden also in der Regel in Wände (oder Pfeiler) eingemauert gewesen sein.
2. Bei der Besprechung der Istanbuler Zoodochos Pighi wurde schon kurz auf die möglichen Standorte der wasserspendenden Reliefs eingegangen (S. 44). Diese waren nicht an einen bestimmten Platz im Kirchengebäude gebunden, sondern richteten sich nach den Ort der Quelle, die auch vor der Kirche entspringen konnte.
3. In Byzanz sind Kultbild und Votivbild ikonographisch nicht unterscheidbar, so daß es kaum möglich ist, beides voneinander zu trennen. Die »Aniketos« in Venedig ist z. B. durch ihre Inschrift als Votivbild gekennzeichnet, ebenso die Platytera in Makrinitsa und das Leontios-Relief. Solche Votive, wenn sie sich überhaupt in Kirchen befanden, konnten wohl überall angebracht werden, auch am Außenbau, am ehesten aber im Narthex. Dort möchte man auch den ursprünglichen Standort der Deësisreliefs vermuten[1] (Venedig, Serrai, Washington), und zwar jeweils über den drei Türen, die in den Naos führen; bei zweifigurigen Deësisdarstellungen bieten sich die Pfeiler zwischen den Türen an.
4. So wie sich schon die Petrusstatue von Alt St. Peter »inter columnas porticus veteris basilicae supra valvas aereas« befand, so ist auch in mittel- und spätbyzantinischer Zeit der Platz über der Kirchentür einer Darstellung des Titelheiligen vorbehalten, die meistens dort in einer Nische angebracht ist. In Chios z. B. handelt es sich oft um ein Relief, auch die als hl. Georg verehrte antike Reiterstele in Apollonia (vgl. S. 40) war über der Tür der Georgskirche eingemauert. Marmorikonen waren für diese der Witterung ausgesetzten Orte natürlich am besten geeignet. Die genannten Belege aus späterer Zeit weisen vielleicht auf eine ältere Sitte, die in anderem Sinnzusammenhang auch bei den Reliefs an der Westfassade von San Marco ihren Widerhall findet.
5. Die frühbyzantinische Großplastik kam auch ohne Zusammenhang mit dem Kirchengebäude vor (vgl. S. 27, Anm. 12). Das große Relief eines Engels, wohl von einer Verkündigung stammend, befand sich bis in das 17. Jahrhundert hinein an der Stadtmauer in der Nähe des Goldenen Horns eingemauert.[2] Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Reliefikonen in mittelbyzantinischer Zeit diesen Brauch fortgeführt haben, wissen wir doch, daß Ikonen auf »Straßen und Plätzen« (Mansi XIII, 52) angebracht waren, so z. B. das erwähnte Christusmosaik (vgl. S. 44, Anm. 8). Das bekannte Trierer Elfen-

bein[3] zeigt eine Christusbüste über der Tür des großen Gebäudes im Hintergrund, in dem man vielleicht den Kaiserpalast erkennen darf (vgl. S. 23). Daß Tore und Türme unter den besonderen Schutz eines Heiligen gestellt wurden, dessen Anwesenheit durch sein Bild erkennbar war, zeigte das Beispiel Rhodos. Es leben darin Vorstellungen weiter, die in der Antike schon verbreitet waren.[4]

Der eigentliche Ort der byzantinischen Ikone ist das Templon und so vermutet L. Bréhier, daß auch alle Reliefikonen sicher von Ikonostasen stammen müßten. Unterstützt wird diese Annahme durch die zitierte Stelle bei P. Silentiarios (vgl. S. 20), wo die silbergetriebenen Reliefs am Templon der Hagia Sophia beschrieben werden, welche also gewissermaßen als Ahnen der späteren Reliefikonen anzusprechen seien. Aus dem, was oben gesagt wurde, geht hervor, daß keinesfalls alle Reliefikonen aus Ikonostasen stammen können. Es bleibt die Frage, ob für einen Teil diese Zuweisung aufrecht erhalten werden kann. Ein möglicher Platz wäre die Öffnung oberhalb der marmornen Schrankenplatten zwischen den Säulchen, die den Architrav stützen. Ein Überblick über die erhaltenen oder rekonstruierbaren Marmortempla der mittelbyzantinischen Zeit zeigt, daß dieser Platz für die Aufnahme von Marmorikonen nicht geeignet ist: Die meistenfalls dünne Brüstungsplatte (κιγκλίς) ist an ihrer oberen Kante immer profiliert, also nicht für das Aufsetzen einer weiteren Marmorplatte vorbereitet. Auch die den Interkolumnien zugewandten Seiten der Säulchen müßten, um ein genaues Einpassen zu ermöglichen, glatt sein, was aber nirgends der Fall ist. Daß aber die Reliefikone selber als Brüstungsplatte gedient haben sollte, also auf dem Boden stand, ist nicht nur wegen ihres Formats völlig undenkbar.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß die genannten Interkolumnien ursprünglich nicht einmal für die Aufnahme gemalter Ikonentafeln bestimmt war. Ihr natürlicher Verschluß ist der Vorhang.

Größere Wahrscheinlichkeit hat eine Anbringung an den Bemapfeilern selbst für sich. Ihre zum Naos weisende Fläche diente zur Aufnahme monumentaler, einfiguriger Darstellungen und oft ist die Bedeutung dieses Ortes noch durch Marmorrahmen hervorgehoben (Daphni, Hosios Loukas, Mistras). Doch eine Tatsache spricht gegen die Annahme, daß Reliefikonen an Bemapfeilern vorkamen: fast ausschließlich finden wir an diesem Ort die Darstellungen Christi (als »Chalkites«) und der Hodegetria, vereinzelt auch die sogenannte »Hagiosoritissa«. Wenn der Titelheilige hier erscheint wie in Nerezy, so muß das als Ausnahme gelten. Nun sind aber die erwähnten Darstellungen Christi und der Maria unter den Reliefikonen sehr selten. Eine Ganzfigur Christi kommt überhaupt nicht vor, die Hodegetria nur in wenigen Exemplaren. Selbst wenn, was nicht wahrscheinlich ist, der Zufall der Erhaltung dafür verantwortlich sein sollte, für die Masse der bekannten Reliefikonen kommt dieser Ort nicht in Frage.

Nur an einer Stelle ist in der Literatur von Skulpturen am Templon die Rede, die Neyrat[5] in der Metamorphosiskapelle auf dem Gipfel des Athosberges sah: »A cette iconostase sont fixées quelques figures, celle de la Panaghia entre autres, exécutées en ronde

bosse.« Leider erfahren wir nichts über Material, Größe, Alter und Art der Anbringung, zumal nach Auskunft von Besuchern aus der Neuzeit die Figuren offenbar verschwunden sind. So bleibt die Beweiskraft dieser Notiz eine sehr eingeschränkte.

Was ist das Ergebnis unserer Untersuchung über den Standort der Reliefikone? Sie ist nicht mit einem bestimmten kultischen Ort verbunden. Sie ist teilweise nicht einmal Kultbild im eigentlichen Sinne, wogegen nicht ihr ausgesprochener Kultbildcharakter spricht (vgl. S. 15). Eines der wesentlichen Kennzeichen des byzantinischen Kultbildes — an den Denkmälern selbst nicht ablesbar und daher heute schwer nachprüfbar — ist seine Erreichbarkeit, seine Aufstellung dem Gläubigen gegenüber, der es dadurch mit Kuß und Proskynese verehren kann.[6] Dieses trifft sicher nur für einen Teil der Reliefs zu (vgl. Punkt 3 und 4), z. B. sicher für das Pantokratorrelief in Mistras, wo ein Sockel in der Art eines Proskynetarions rekonstruiert werden kann, das irgendwo an der Kirchenwand eingemauert war — am Templon sicher nicht. Ikonen, die sich im Freien befanden, z. T. an wenig zugänglichen Stellen (Türme, Tore — vgl. Rhodos), konnten schon deswegen nicht eigentlich kultisch verehrt werden (vgl. S. 145, Anm. 6). Sie hatten vielmehr den Sinn, durch ihre Anwesenheit dem betreffenden Orte Schutz zu verleihen, wozu besonders der hl. Demetrius befähigt erschien (vgl. S. 87), aber auch die Hodegetria, die ja die spezielle Schutzherrin der Mauern von Byzanz war. Daß ein solches Bestreben zur Heiligung eines Ortes auch in überschwengliche Schmuckfreude ausarten konnte, das erweisen die mit Reliefs verschiedenster Provenienzen bedeckten Außenmauern der sogenannten Kleinen Metropolis von Athen aus dem 12. Jahrhundert.[7] Und damit kommen wir zu unserer letzten Frage.

Wenn an der Metropolis — um bei diesem Beispiel zu bleiben — sich antike Spolien finden, die eine Umdeutung in christliche Inhalte nicht ohne weiteres gestatten, so ist daraus zu schließen, daß auch sie für würdig befunden wurden, das Gotteshaus zu zieren.[8] Diese Wertschätzung entsprang sicher weniger einem Vorgang der Wiederentdeckung antiker Kunst als dem naiven Gefühl der Freude am Wunder des Bildes. In mittelbyzantinischer Zeit war die Polemik gegen die heidnischen Bilder weitgehend verstummt, obwohl diese noch immer weit und breit vorhanden waren. Den bildfreundlichen Byzantinern konnten sie nicht gleichgültig sein, nicht nur von der hohen Warte des klassisch geschulten Geistes aus (Niketas Choniates, vgl. S. 17), sondern auch in der breiten Öffentlichkeit, die in ihrer Unbefangenheit weniger nach dem woher und wozu fragt und auch der schlichtesten Kunstschöpfung bereitwillig eine Art von Ehrfurcht entgegenbringt, besonders, wenn das Bewußtsein, daß es sich um Leistungen der eigenen Ahnen handelt, noch nicht völlig verloren gegangen ist.

Aus einer solchen Einstellung heraus mußten der byzantinischen Reliefplastik immer neue Ermutigungen zukommen, und wenn man ein Relief wie die Votivtafel des Mönches Leontios in Episkopi betrachtet, möchte man glauben, daß solche Impulse gar nicht überschätzt werden können. Vielleicht waren sie es, die ein vorzeitiges Absterben immer wieder hinauszuschieben vermochten, denn der Reliefplastik konnten von ihrem Sinngehalt her

kaum neue Kräfte zuwachsen. Im Wettstreit der Künste hatte sie von vornherein eindeutig verloren. Das deutet sich nach außen dadurch an, daß die Reliefikonen — und nicht die schlechtesten — gar nicht vom eigentlich Plastischen her konzipiert sind und daher stark mit graphischen Mitteln arbeiten. Auch blieb ihr kein Aufgabenfeld reserviert, auf dem nur sie zu Hause war: die Malerei eroberte sogar die Außenwände der Kirchen (z. B. Kastoria), und die wasserspendende Muttergottes tritt nach dem 12. Jahrhundert nicht mehr auf. Wenn die Reliefikone sich auch gegen solche äußerlich ungünstigen Umstände durchsetzte, so läßt das auf einen Willen zur Plastik schließen, der den Gedanken, daß es sich bei ihr um einen entbehrlichen Luxus handelt, gar nicht erst aufkommen ließ. Abgesehen von der Tatsache, daß die Reliefikonen die Überlieferung plastischer Acheiropoieten fortführen und schon deswegen ein Daseinsrecht hatten (vgl. S. 23 f.), darf man auch vermuten, daß mit Hilfe des Reliefs bestimmte Effekte bewußt hervorgerufen wurden: Eine Reliefikone, die sich im Kirchenraum befand, muß dadurch, daß sie der Fülle von gemalten Figuren an Gewölben, Wänden und am Templon eine große, plastische Gestalt gegenüberstellte, von bedeutender Wirkung gewesen sein. Leider wissen wir nicht, in welchem Umfang Reliefikonen wirklich im Naos aufgestellt waren.

Es soll schließlich auch nicht unerwähnt bleiben, daß der steinernen Reliefikone seit dem späten 13. Jahrhundert eine Konkurrenz in den reliefierten Silberbeschlägen der gemalten Ikonen erwuchs.[9] Bei ihnen bleiben Gesicht und Hände allerdings immer frei, in den entscheidenden Partien hatte also die Malerei Vorrang. In dieser Form erfuhr das »Relief« eine außerordentliche Verbreitung, da man häufig auch ältere, besonders verehrte Ikonen mit (gestifteten) Silberbeschlägen zu versehen pflegte. Das Bild büßte seine Transportfähigkeit nicht ein, auch konnte es als Templonikone Verwendung finden.

In der Gestalt getriebener Silberbleche fand das Relief vor allem in nachbyzantinischer Zeit ungeschmälerte Anerkennung — als ein Mischprodukt zwischen Tafelbild und Reliefikone im eigentlichen Sinne.

Weniger dem Interesse der griechischen Kirche verdankt es die Reliefikone, wenn sie bis zuletzt ihre Legitimität bewähren konnte, sondern dem immer wieder neu belebten Bewußtsein, daß man sich mit der Plastik eines Gestaltungsmittels begäbe, dessen sich niemand in gleicher Vollkommenheit bedient hatte wie eben die Griechen.

Anmerkung 1 S. Der Nersessian, DOP. 14, 1960, 85.
2 G. Mendel, Catalogue 2, Nr. 667
3 D. Talbot-Rice, Kunst aus Byzanz, Taf. 70 unten.
4 F. G. Maier, Festschrift Hommel, 93 f.
5 L'Athos, 154.
6 Zu Beginn des Bilderstreites verlangte die »gemäßigte« Gruppe unter den Ikonoklasten lediglich die höhere Anbringung der Bilder, damit sie so der Anbetung entzogen würden und dadurch ihre Eigenschaft als Kultbild verlören.
7 K. Michel, A. Struck, P. Steiner, AM. 31, 1906, 279/325.
8 Der Gedanke, heidnische Dämonen durch die Versetzung an den Kirchenbau zu bannen, ist westlich-romanisch und den Byzantinern fremd.
9 M. Theochari, Ephem. Arch. 1953/54, 232 f.

LITERATURVERZEICHNIS

Ch. Bayet,	L'art byzantin, Paris 1883.
Ch. Bayet,	Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des iconoclastes (Bibl. des écoles franc. d'Athènes et de Rome, fasc. X, 1879, 105).
S. Bettini,	La scultura bizantina, Florenz 1944.
O. Bihalji-Merin,	Fresken und Ikonen, München 1958.
D. Bošković,	La sculpture de Dečani et la question du développement de quelques cycles iconographiques dans la sculpture médiévale de l'Italie Meridionale et de l'Occident. Studi bizantini e neoellenici 6, 1940, 37.
J. Bolten,	Die imago clipeata, Paderborn 1937.
L. Bréhier,	L'art byzantin, Paris 1924.
L. Bréhier,	La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936 (Hist. de l'art byzantin, ed. Ch. Diehl).
L. Bréhier,	L'art chrétien, Paris 1918.
L. Bréhier,	Etudes sur l'histoire de la sculpture byzantine (Miss. scient. N. S. fasc. 3, Paris 1911).
L. Bréhier,	Nouvelles Recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine (Nouvelles archives des miss. scient., fasc. 9, Paris, 1916).
L. Bréhier,	La sculpture iconographique dans les églises byzantines (Bull. de la sect. hist. de l'Acad. Roumaine 11, 1924, 55).
L. Bréhier,	Les voussures à personnages sculptés du Musée d Athènes (Mélanges Schlumberger, Paris 1924, 425).
H. Brockhaus,	Die Kunst in den Athosklöstern, Lzg. 1891.
Corpus Inscriptionum Graecarum, Berlin 1828—1877.	
E. Curtius,	Sitzungsberichte der Kgl. Preuß. Akad. d. Wiss. zu Berlin 1855, 480.
O. M. Dalton,	Byzantine art and archaeology, Oxford 1911.
O. M. Dalton,	East christian art, Oxford 1925.
R. Demangel und E. Mamboury,	Le quartier des Manganes et la première region de C/ple (Recherches franç. en Turquie 2, Paris 1939).
R. Demangel,	Miracle ou supercherie byzantine? BCH. 62, 1938, 434.
O. Demus,	Die Mosaiken von S. Marco in Venedig, Baden b. Wien 1935.
O. Demus,	The mosaics of Norman Sicily, London 1950.
O. Demus,	Byzantine mosaic decoration, London 1953.
O. Demus,	The church of San Marco in Venice, Washington 1960.
O. Demus,	Die Reliefikonen der Westfassade von S. Marco (Jahrb. d. Österr. Byz. Ges. 3, 1954, 87).
O. Demus,	Zwei marmorne Altarikonen aus S. Marco (Jahrb. d. Österr. Byz. Ges. 4, 1955, 99).
O. Demus,	Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei (Berichte z. 11. Intern. Byz.-Kongr. München 1958, IV/2).
S. Der Nersessian,	Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Coll. DOP. 14, 1960, 71.
Ch. Diehl,	Manuel d'art byzantin, Paris 1925.
Ch. Diehl,	L'art chrétien primitif et l'art byzantin, Paris 1928.
E. v. Dobschütz,	Christusbilder; Texte und Untersuchungen zur Gesch. der altchristl. Literatur 18, N. F. 3, Leipzig 1899.

A. Dumont, Rapport sur un voyage archéologique en Thrace; Archives des miss. 2. série, t. VI., 487.

A. Dumont, Remarques archéologiques sur quelques details de la Cathédrale de Strasbourg, Revue archéol. 22, 1871, 219.

J. Ebersolt, C/ple byzantine et les voyageurs du Levant; Paris 1918.

J. Ebersolt, Sanctuaires de Byzance; Paris 1921.

J. Ebersolt, Les arts somptuaires de Byzance; Paris 1923.

R. Egger, Hist.-epigraph. Studien in Venezien; Jahreshefte des Österreichischen Arch. Inst. 21/22, 1922/24, Beiblatt, 309.

W. Elliger, Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten; Studien über christliche Denkmäler N. F. 20. Heft, 1930.

W. Elliger, Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst; Studien über christliche Denkmäler N. F. 23. Heft, 1934.

W. Felicetti-Liebenfels, Byzantinische Ikonenmalerei; Olten-Lausanne 1956.

N. Firatli, A short guide to the byzant. works of art in the Archaeol. Museum Istanbul; Istanbul 1955.

R. de Fleury, La Sainte Vièrge; Paris 1878.

A. Frolow, La dédicace de C/ple. Revue de l'hist. des réligions, 127, 1944.

H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig; Leipzig 1903.

N. I. Giannopoulos, Les constructions byzantines de la région de Démétrias, BCH. 44, 1920, 181.

N. I. Giannopoulos, Αἱ παρὰ τὴν Δημητριάδα Βυζαντιναὶ μοναί. Epetiris Et. Byz. Spoudon 1, 1924, 210.

N. I. Giannopoulos, Ἀνάγλυφον ἐκ Κεφαλληνίας. Epetiris Et. Byz. Spoudon 6, 1929, 100.

A. Grabar, Martyrium; Paris 1946.

A. Grabar, La peinture byzantine; Genf 1953.

I. Grabar, V. Lasarev und W. Kemenov, Geschichte der russischen Kunst; Dresden 1957 f.

A. Goldschmidt und K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des 10.—13. Jahrhundert, Berlin 1930/34. Handbook of the Dumbarton Oaks Coll.; Washingthon 1955.

M. Hatzidakis, Μυστρᾶς; Athen 1948.

U. Hausmann, Griechische Weihreliefs; Berlin 1960.

L. Heuzey, Mission archéologique de Macédoine; Paris 1876.

K. Holl, Gesammelte Aufsätze zur Kirchengeschichte, Bd. 2, Der Osten; Tübingen 1928.

R. Janin, La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin; Prem. partie, t. III. Paris 1953.

C. M. Kaufmann, Die heilige Stadt der Wüste; Kempten 1924.

B. de Khitrowo, Itinéraires russes en Orient I, 1. Genf 1889.

H. Koch, Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen; Forschung zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 27. 28, N. F. 10. 11.

J. Kollwitz, Die oströmische Plastik der theodos. Zeit. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 12, 1941.

N. J. Kondakov, Makedonia (russ.); Petersburg 1909.

N. J. Kondakov, Ikonografija Bogomateri, Bd. 2. Petersburg 1915.

B. Kötting, Peregrinatio religiosa. Forschungen zur Volkskunde Heft 33/34/35, Münster 1950.

H. u. R. Kriss, Peregrinatio Neohellenika. Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde 6, 1955.

L. E., Comte de Laborde, Athènes aux XVe—XVIIe siècle. Paris 1854.
J. C. Lawson, Modern greek folklore and ancient greek religion. Cambridge 1910.
V. N. Lazarev, Studies in the iconographie of the Virgin. Art Bulletin 20, 1938, 26.
V. N. Lazarev, Mosaiki Sophij Kiewskoj, Moskau 1960.
K. Lehmann, Byz.-neugr. Jahrbücher 1, 1920, 38.
P. Lemerle, Le style byzantin. Paris 1946.
Th. Makridis, Ἀνέκδοτα Βυζαντινὰ ἀνάγλυφα τοῦ Μουσείου Κ/πόλεως Epetiris Et. Byz. Spoudon 8, 1931, 329.
C. Mango, The Brazen House. Arkaeol.-Kunsthist. Medd. Dan. Vid. Selsk. 4. Nr. 4, 1959.
G. D. Mansi, Sacrorum conciliorum nova et ampl. Collectio. Florenz-Venedig 1759/98.
G. Mendel, Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines, Bd. 2. C/ple 1914.
F. Mesesnel, Figurale Skulpturen in Serbien; Studi bizantini e Neoellenici 6, 1940, 257.
K. Michel und A. Struck, Die mittelbyzantinischen Kirchen Athens. AM. 31, 1906, 279.
J. P. Migne, Patrologiae cursus compl, series graeca. Paris 1857 f.
G. Millet, Monuments byzantins de Mistra. Paris 1910.
G. Millet, Monuments de l'Athos I, les peintures, Paris 1927.
G. Millet, Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos. Bibl. des écoles franç. d'Athènes et de Rome 1904.
G. Millet, Remarques sur les sculptures byzantines de la région de Démétrias. BCH. 44, 1920, 210.
A. Müfid, Erwerbungsbericht des Antikenmuseums zu Istanbul seit 1914. AA. 46, 1931, 173.
A. Muñoz, L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata. Rom 1906.
A. Neyrat, L'Athos. Paris 1884.
F. Ongania, La Ducale Basilica di S. Marco. Vdg. 1886.
K. A. Orlandos, Γλυπτὰ τοῦ μουσείου Θυβῶν. ABME. 5, 1939/40, 119.
K. A. Orlandos, Ἡ παρὰ τὴν Ἄρταν μονὴ τῶν Βλαχερνῶν. ABME. 2, 1936, 3.
K. A. Orlandos, Βυζαντνὰ γλυπτὰ τῆς Ἄρτης. ABME. 2, 1936.
G. Ostrogorsky, Geschichte des byzantinischen Staates. Handbuch der Altertumswiss. XII, 1. 2. München 1952.
H. Peirce und R. Tyler, L'art byzantin. 1932/34.
P. Perdrizet, La Métropole de Serrès. MonPiot 10, 1903, 123.
L. Planiscig, Geschichte der venezianischen Plastik im 14. Jahrhundert, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung des AH. Kaiserhauses 33, 1916, 31.
L. Planiscig, Die Estensische Kunstsammlung 1; Wien 1919.
F. Poulsen, Talking, weeping and bleeding sculptures. Acta Arch. 16, 1945, 178.
J. P. Richter, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Quellenschriften f. Kunstgeschichte und Kunsttechnik des MA. und der Neuzeit N. F. VIII, Wien 1897.
G. Rodenwaldt, Interpretatio christiana. AA. 1933, 401.
H. H. Russack, Byzanz und Stambul, Berlin 1941.
Johann Georg v. Sachsen, Darstellung Mariae als Zoodochos Pighi. BZ. 18, 1909, 183.
A. Sarou, Χιακά. Epetiris Et. Byz. Spoud. 8, 1931, 264.
G. Schlumberger, Sigillographie de l'empire byzantin. Paris 1884.
G. Schlumberger, L'épopée byzantine. Paris 1896/1900/1905.
H. Schlunk, Frühchristlich-byzantinische Sammlung (Katalog) Berlin 1938.

R. v. Schneider, Das Kairos-Relief in Torcello. Serta Harteliana Wien 1896.

H. Schrade, Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik. Westfalen 35, 1957, 33.

K. Schwarzlose, Der Bilderstreit. Gotha 1890.

Ph. Schweinfurth, Die byzantinische Form. Berlin 1943.

Ph. Schweinfurth, Maniera greca und italobyzantinische Schule: Abgrenzung und Wertung dieser Stilbegriffe. Studi bizantini e Neoellenici 6, 1940, 387.

E. Sdrakas, Johannes der Täufer in der christlichen Kunst des Ostens. München 1943.

D. Sizilianos, Μακρινίτσα καὶ τὸ Πήλιον. 1939.

G. A. Sotiriou, Βυζαντιναὶ ἀνάγλυφοι εἰκώνες. Recueil à la memoire de Kondakov, Prag 1926.

G. A. Sotiriou, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλιας ΙΓ' καὶ ΙΔ' αἰῶνος. Epetiris Et. Byz. Spoudon 4, 1927, 313.

G. A. Sotiriou, La sculpture sur bois dans l'art byzantin. Mélanges Diehl 2, 171.

G. A. Sotiriou, Guide du Musée Byzantin d'Athènes. 1932.

G. A. Sotiriou, A guide to the Byzantine Museum of Athens. 1960.

M. Sotiriou, Ὁ ναός τῆς Σκιποῦς Βοιωτίας. Ephem. Arch. 1931, 119.

P. Steiner, Antike Skulpturen an der Panagia Gorgoepikoos zu Athen. AM. 31. 1906, 325.

J. Strzygowski, Die Maria Orans in der byzantinischen Kunst, RQ. 7, 1893, 4.

J. Strzygowski, Inedita der Plastik und Architektur der Zeit Basilios I. BZ. 3, 1894.

D. Talbot-Rice, Byzantine Art. 1954.

D. Talbot-Rice, Kunst aus Byzanz. München 1959.

P. Toesca, Storia dell'arte italiana. Turin 1927.

O. Treitinger, Die oströmische Kaiser- und Reichsidee. Jena 1938.

F. W. Unger, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des MA. und der Renaissance XII. Wien 1888.

A. Venturi, Storia dell'arte italiana. Mailand 1901 f.

M. Vloberg, Mère de Dieu. Grenoble 1938.

F. W. Volbach, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz (Katalog). Berlin 1930.

A. J. Wace, The topographie of Pelion and Magnesia. JHS. 20, 1906, 143.

K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin 1935.

K. Weitzmann, Das Problem der mittelbyzantinischen Renaissance. JdI. 48, 1933, 336.

H. Wentzel, Maria mit dem Jesusknaben an der Hand. Zeitschrift d. deutsch. V. für Kunstw. 9, 1942, 203.

H. Wentzel, Ad Infantiam Christi, zu der Kindheit unseres Herrn. Das Werk des Künstlers, Festschrift für H. Schrade, Stuttgart 1960, 134.

K. Wessel, Rom — Byzanz — Rußland (Katalog) Berlin 1957.

K. Wessel, Christus Rex, Kaiserkult und Christusbild. AA. 60, 1953, 118.

O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst. 2 Bde. und Erg.-Bd. Berlin 1914/24. Handbuch der Kunstwissenschaft.

O. Wulff, Die altchristlichen und mittelalterlichen byzantinischen und italienischen Bildwerke, Teil 2, Mittelalterliche Bildwerke (Katalog) Berlin 1911.

O. Wulff und F. W. Volbach, Die altchristlichen und mittelalterlichen byzantinischen und italienischen Bildwerke, Ergänzungsband. Berlin 1923.

W. Wroth, Catalogue of the imperial byzantine coins in the Brit. Mus. London 1908.

A. Xyngopoulos, Τὸ ἀνάγλυφον τῆς Επισκοπῆς Βόλου. Epetiris Et. Byz. Spoudon 2, 1925, 107.

A. Xyngopoulos, Βυζαντινόν περίαπτον. Epetiris 4, 1927, 275.

A. Xyngopoulos, Βυζαντινὰ εἰκωνογραφικὰ γλυπτὰ. Epetiris 15, 1939, 256.

A. Xyngopoulos, Ἀνάγλυφον τοῦ ὁσίου Δαυὶδ τοῦ ἓν Θεσσαλονίκῃ Makedonika 2, 1941/52, 143.

A. Xyngopoulos, Φραγκοβυζαντινὰ γλυπτὰ ἐν Ἀθήναις. Ephem. Arch. 1931, 69.

ABBILDUNGSNACHWEIS

N. P. Kondakov, Ikonografija Bogomateri 2, Abb. 6	V
G. A. Sotiriou, Recueil à la mem. de Kondakov	VI, 11
Demangel - Mamboury, Le quartier des Manganes	1
Epetiris Et. Byz. Spoud. 8, 1931 (Aufsatz von Makridis)	4
Epetiris Et. Byz. Spoud. 8, 1931 (Aufsatz von Sarou)	63
Epetiris Et. Byz. Spoud. 1, 1924 (Aufsatz von Giannopoulos)	41
Epetiris Et. Byz. Spoud. 6, 1929 (Aufsatz von Giannopoulos)	61
Epetiris Et. Byz. Spoud. 15, 1939 (Aufsatz von Xyngopoulos)	53
Talbot-Rice, Kunst aus Byzanz	9, 34
Schlumberger, L'Epopée Byzantine	10
Makedonika 2, 1941/52 (Aufsatz von Xyngopoulos)	14
Dumbarton Oaks Papers 14, 1960 (Aufsatz von Der Nersessian)	21
Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern	23
Archäol. Anzeiger 46, 1931 (Aufsatz von Müfid)	35
L. Bréhier, La sculpture et les arts min. de Byz.	37, 55
Archeion ton byz. Mnemeion tis Ellados (ABME.) (Aufsätze von K. A. Orlandos)	46, 47, 48, 62
Mélanges Diehl 2 (Aufsatz von G. A. Sotiriou)	50
Studie bizantini e neoellenici 6, 1940 (Aufsatz von Mesesnel)	51
MonPiot 10, 1903 (Aufsatz von Perdrizet)	54
Clara Rhodos V/2, 1932 (Aufsatz von G. Jacopi)	57, 58, 59
Osvaldo Böhm, Venedig	2, 6, 8 a u. b, 16, 25, 27, 28, 29, 30, 38, 40, 45
Kunsthistorisches Museum, Wien	31
Staatliche Museen zu Berlin, Frühchristlich-Byzantinische Sammlung	3, 24, 26, 33 a und b
Aufnahmen des Verfassers	I, II, III; 12, 17, 20, 42, 43, 44, 52, 64, 65, 66, 67

BEITRÄGE ZUR KUNST
DES CHRISTLICHEN OSTENS

MARIA CRAMER Band 2

KOPTISCHE BUCHMALEREI

180 Seiten, 173 Abbildungen, davon 18 farbige Wiedergaben. Ganzleinenband.

Der 1963 erschienenen Veröffentlichung von Klaus Wessel über die »Koptische Kunst« in der Spätantike Ägyptens schließt sich diese Materialsammlung zur koptischen Buchmalerei an. Die Verfasserin, Dr. phil. habil. Maria Cramer, Privatgelehrte in Münster, stellt den ornamentalen Schmuck und die Miniaturen koptischer Handschriften in einer Übersicht dar und weist auf die Verbindungslinien zum Gesamtgebiet der koptischen Kunst sowie auf die Zusammenhänge mit der byzantinischen und islamischen Kunst und der des christlichen Orients hin. Die reichen, hier zum großen Teil erstmalig publizierten Tafeln werden die Anregung zu eingehenderer Beschäftigung mit diesem bisher wenig beachteten Gebiet geben.

Band 3

ERSTE STUDIENSAMMLUNG

160 Seiten, 64 Abbildungen. Ganzleinenband

Mit den »Studiensammlungen« innerhalb der Reihe »Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens« macht der Verlag in unregelmäßiger Folge bisher nicht veröffentlichte, weniger umfangreiche wissenschaftliche Arbeiten, Aufsätze und Mitteilungen gesammelt zugänglich. Damit ist der jüngsten Forschung über die Kunst im Bereich der Ostkirche ein neues Forum gegeben. Es erhält durch die hier gebotene Möglichkeit einer ausführlichen, sorgfältigen Bebilderung eine hervorragende Bedeutung und Ausdruckskraft. Die »Erste Studiensammlung« enthält folgende Beiträge:

Peter Hauptmann: Das russische Altgläubigentum und die Ikonenmalerei

Walter Loeschcke: Neue Studien zur Darstellung des tierköpfigen Christophorus

Paul Mikat: Zur Theologie der Ikone

Marcel Restle: Die Miniaturen des Codex Vindob Hist. Gr. 53 (Wiener Niketas-Handschrift)

Klaus Wessel: Neuerwerbungen der Koptischen Sammlung des Ikonenmuseums Recklinghausen



VERLAG AUREL BONGERS
RECKLINGHAUSEN